

Verantwortliche Herausgeberin für dieses Heft:
Vincenzina C. Ottomano
Institut für Musikwissenschaft
CH-3012 Bern

Beirat:
Wolfgang Horn, Oliver Huck,
Sebastian Klotz, Annette
Kreutziger-Herr, Birgit Lodes
und Hartmut Möller

Redaktion:
Thomas Emmerig
Sternenweg 3
D-93138 Lappersdorf
E-Mail: Emmerig-DTP@web.de

Erscheinungsweise:
4 Hefte jährlich

Preise:
Jahresabonnement
Inland € 79,-, Ausland € 86,-
Studentenabonnement
Inland € 48,-, Ausland € 54,-
Einzelheft € 24,80
(zzgl. Versandkosten)

Kündigung:
Spätestens 3 Monate vor
Ablauf des Jahresabonnements.
Erfolgt keine Abbestellung,
verlängert sich das Abonnement
automatisch.

Vertrieb:
Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder direkt
bei Laaber-Verlag
Regensburger Straße 19
D-93164 Laaber
Telefon (0 94 98) 23 07
Telefax (0 94 98) 25 43
E-Mail: info@laaber-verlag.de

Die in den Beiträgen vertretenen
Meinungen entsprechen nicht immer
den Auffassungen der Herausgeber
und des Verlages.

Unverlangt eingesandte
Manuskripte werden nur
zurückgesandt, wenn Rückporto
beiliegt. Nachdruck oder fotomechanische
Wiedergabe, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages.

ISSN 0177-4182
© 2015 Laaber-Verlag, Laaber

Inhaltsverzeichnis

Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen: Russisches Musiktheater in Bewegung

Zu diesem Heft 194

Beiträge

Vincenzina C. Ottomano
Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts.
Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven 197

Stefan Weiss
Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen
Bühnen bis 1918 209

Tamsin Alexander
Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain, 1892–1906:
Slipping between High and Low, Future and Past, East and West ... 223

Inga Mai Groote
Boris Godunov in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell 235

Leila Zickgraf
Des Zauberkünstlers Marionetten.
Igor' Stravinskij's *Pétrouchka* im Kontext der Theaterreformbewegung
um 1900 245

Bericht

Andreas Domann / Beate Kutschke
Überlegungen zu einer zeitgemäßen Musikästhetik in Erwiderung
zu Gunnar Hindrichs, *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*,
Berlin: Suhrkamp 2014 257

Besprechungen 283

Eingegangene Schriften 286

Zu diesem Heft

Die Auswirkung der russischen Kultur auf das intellektuelle Leben Westeuropas stellt eine äußerst komplexe Erscheinung dar, die verschiedene Wissensgebiete (Geschichte, Literatur, Kunst, Musik) angeht und verschiedenartigste Fragestellungen, Deutungen und Einordnungen aufwirft. Das vorliegende Heft untersucht an ausgewählten Beispielen die Rezeption der russischen Oper und des russischen Balletts im transnationalen Zusammenhang, wobei es vorwiegend vier westeuropäische Länder und zwar Deutschland, Italien, Frankreich und England in Betracht zieht.

Im Unterschied zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Literatur und Kunstgeschichte, die seit langer Zeit den kulturellen Austausch zwischen den westeuropäischen Nationen und Russland erforschen¹, scheint sich die Musikwissenschaft schwer zu tun bei der Formulierung einer kritischen Bewertung der Auswirkungen der russischen Musik und besonders des russischen Musiktheaters auf das soziale bzw. musikalische Leben anderer europäischer Länder.

Erst neuerdings scheint das Interesse an transnationalen Untersuchungen zu wachsen, das detailliert Modi, Institutionen und Persönlichkeiten unter die Lupe nimmt, die einen immer intensiveren Prozess der Kontakte und eines musikalischen Austausches mit Russland ermöglicht haben.²

Genau in diesem Sinne bietet das vorliegende Heft eine neue Art der Erforschung der Rezeption des russischen Musiktheaters: Es beschränkt sich nämlich nicht ausschließlich auf die Diskussion eines einzelnen Landes, es sucht vielmehr, verschiedenartige kulturelle, soziale, nationale und historische Kontexte in Zusammenhang zu bringen, um einen weitgespannten Überblick zu liefern, der nicht nur die charakteristischen Merkmale der einzelnen Nationen erforscht, sondern ein möglichst umfassendes Bild der Auswirkungen der russischen Musikkultur auf Westeuropa umreißt.

Die Beschränkung des Fokus auf Deutschland, Italien, Frankreich und England hängt nicht nur mit der besonderen Affinität dieser Nationen zusammen – die (neben dem damals böhmischen Reichsteil der Habsburg-Monarchie) als allererste der Aufführung russischer Opern außerhalb Russlands Raum boten –, sondern auch mit den substanziellen Differenzen der Rezeption im jeweiligen politisch-historischen Kontext: In Frankreich und in Italien wurden beispielsweise die meisten Aufführungen russischer Opern durch private Institutionen und Mäzene finanziert, während in Deutschland und in England vorwiegend öffentliche Institutionen die wesentliche Rolle spielten.

Von besonderem Interesse ist die Auswahl des Repertoires und damit die Vorliebe für bestimmte Komponisten: Insofern zeigt der Beitrag von Stefan Weiss, dass die deutsche Rezeption russischer Oper sehr stark von Rubinštejns Werken geprägt war. Neben Glinka – dessen Oper *Žizn' za*

¹ Vgl. u.a. Rebecca Beasley / Philip Ross Bullock (Hg.), *Russia in Britain, 1880–1940: from Melodrama to Modernism*, Oxford 2013; Anthony Cross, *Anglo-Russia: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Oxford 1993; ders. (Hg.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge 2012; Laurent Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Brüssel etc. 2007; Ettore Lo Gatto, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Rom 1971; Ezequiel Adamovsky, *Euro-orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (c. 1740–1880)*, Oxford 2006; Gianni Cariani, *Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, Villeneuve d'Ascq 2001; Dittmar Dahlmann / Wilfried Pott-hoff (Hg.), *Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004 (Opera Slavica. NF 47); Mechtild Keller (Hg.), *Russen und Russland aus deutscher Sicht*, Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg, München 2000.

² Vgl. u.a. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19), Kassel 2014; Lucinde Braun, »La terre promise« – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs (Čajkovskij-Studien 15), Mainz etc. 2014; Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century England*, Farnham/Surrey, 2009;

Gareth Thomas, *The Impact of Russian Music in England 1893–1929*, PhD thesis, University of Birmingham 2005; Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's ›A Life for the Tsar‹ in Nice, 1890«, in: *Cambridge Opera Journal* 27 (2015), S. 35–62; dies., »Too Russian for British Ears: *La Vita per lo czar* at Covent Garden, 1887«, in: *Tekst. Kniga. Knigoizdanie* 2 (2014), pp. 30–48; Vincenzina C. Ottomano, »Migrazione e identità musicale. ›Le Flibustier‹ di Cezar' Kjuj a Parigi«, in: Sabine Ehrmann-Herfort / Silke Leopold (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (Analecta musicologica 49), Kassel etc. 2013, S. 194–209; dies., »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wende des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156; Detlef Gojowy, »Deutsch-russische Musikbeziehungen«, in: Dittmar Dahlmann / Wilfried Pott-hoff (Hg.), *Deutschland und Russland* (wie Anm. 1), S. 191–235; Peter Feddersen, *Tschajkovsky in Hamburg: eine Dokumentation* (Čajkovskij-Studien 8), Mainz 2006.

carja [*Ein Leben für den Zaren*] als allererste in den vier Nationen aufgeführt wird – kommt in Deutschland die Verehrung für Rubinštejn hinzu (man könnte sogar von einem gleichsam »adoptierten« Komponisten sprechen, da nicht weniger als 10 seiner insgesamt 19 Bühnenwerke in Deutschland zur Uraufführung gelangten). In London ist eine Vorliebe für Čajkovskij erkennbar, während in Italien und in Frankreich Musorgskijs Musik diejenige war, die die ganze Aufmerksamkeit nicht nur der Kritik, sondern auch der Musikwissenschaftler und der Komponisten auf sich zog.

Der Beitrag der Herausgeberin dieses Heftes behandelt die frühe Aufführungsgeschichte russischer Opern in Italien im Zusammenhang mit der Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommenden Diskussion über eine sogenannte »italianità in musica«. Die Krise des traditionellen Melodrammas ab den 1870er Jahren führte zu neuen opernästhetischen Diskursen, weshalb Komponisten und Kritiker wie Giannotto Bastianelli und Alfredo Casella den Blick auf die russische Musik und besonders auf Musorgskijs »barbarisches Genie« richteten, der als idealer Bezugspunkt für eine Rückkehr zu dem vermeintlich volkstümlichen Ursprung der italienischen Melodie wahrgenommen wurde.

Tamsin Alexander fokussiert auf die Wahrnehmung von Čajkovskijs *Evgenij Onegin* in London zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert mit einem Ausblick auf die Rolle der sogenannten »Russomanie«, die in den 1880er Jahren im Zusammenhang mit der Begeisterung für russische Literatur entstanden war. Während die Aufführung von *Evgenij Onegin* im Jahre 1892 keine Furore macht, entstand am Anfang des 20. Jahrhunderts – auch durch die nun aufkommenden Debatten über den Stellenwert der Oper in der Gesellschaft – ein neues Bild von Čajkovskij: Die Wiederaufnahme der Oper (1906) sorgt für hitzige Diskussionen über den »wahren russischen« Wert des Komponisten und sogar über dessen »demokratisches« Potential.

Die Rezeption des russischen Musiktheaters ist mit den historisch-politischen Ereignissen der erwähnten vier Nationen aufs engste verbunden: Russland, das vorher als Land »ohne Musik« galt – da seine Musikkultur im 17. und 18. Jahrhundert sehr stark von italienischen, französischen und deutschen Komponisten bzw. Operntruppen geprägt gewesen war –, erfährt eine Veränderung seines Image in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar in einer Zeit, die für die Geschichte der Nationalstaaten entscheidend war. In Italien und in Frankreich, wo die nationale Identität in jenen Jahren neu definiert werden musste (man denke bloß an die mühselige Erzielung der italienischen Einheit und an die schwere Niederlage Frankreichs im französisch-preußischen Krieg von 1870/71), wurde die Idee des russischen musikalischen Nationalismus – und insbesondere die Idealvorstellung der »Mogučaja kučka« [Mächtigen Häufleins] – zum Vorbild und gleichzeitig zur möglichen *Alternative* zum wachsenden Interesse an Wagners Opern.

In diesem Sinne zeigt Inga Mai Groote, dass *Boris Godunov* in Frankreich (dessen Premiere 1908 an der Pariser Opéra stattfand) als explizit anti-wagnerianische Oper verstanden wurde und noch mehr als Modell fortschrittlicher Tendenzen. Deshalb stand nicht mehr die Frage nach dem

»nationalen« Wert von Musorgskijs Musik im Vordergrund, sondern die Eröffnung neuer Perspektiven für die Erneuerung der musikalischen Sprache (wie z. B. bei Debussy oder Ravel).

Ein analoger Prozess des Kulturtransfers zeigt sich, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, in Deutschland und in England, wo Rubinštejn und Čajkovskij – also die beiden Komponisten, die als »outsiders« des russischen Nationalismus galten – nicht zufällig zu »Nationalkomponisten« werden, um erneut ein spezifisch westliches musikalisches und kulturelles Wahrnehmungsmuster zu bestätigen.³

Die Auswirkung der russischen Musik auf das kulturelle Leben Westeuropas wächst zu Anfang des 20. Jahrhunderts in exponentiellem Maße und dies hauptsächlich durch Sergej Djagilev, dem eine entscheidende Änderung im produktiven System des russischen Theaters zu verdanken ist. Während vor ihm die Aufführungen mit keinem ästhetischen Programm verbunden waren, verstärken und kristallisieren Djagilev und dessen Mäzene (die Gräfin Greffulhe, der Impresario Gabriel Astruc und andere⁴) einen musikalischen Kanon, der gleichsam zu einem Markenzeichen wird.⁵ Nach der frühen Wahrnehmung der Opern beginnt mit den *Ballets Russes* ein neues Kapitel der Rezeption der russischen Kultur: Wie der Beitrag von Leila Zickgraf zeigt, wird die Modernität dieser neuen Gattung auf die neuesten europäischen Tendenzen zur Jahrhundertwende bezogen, wodurch eine Synthese der musikalischen und künstlerischen Erfahrungen erreicht wird, die nun nicht nur Europa einbeziehen, sondern allmählich zu einer veritablen Globalisierung führen wird. Ein sehr prägnantes Beispiel dafür ist Stravinskijs *Pétrouchka*, das nicht nur von Mejerchol'ds Theorien, sondern auch von Edward Gordon und der europäischen Theaterreformbewegung beeinflusst war.

Wegen des komplexen Panoramas der Auswirkungen der russischen Musikkultur beschränkt das vorliegende Heft seinen Fokus auf die Zeitspanne zwischen den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts und den Epochenjahren 1917/18, also den Jahren, in denen die Oktoberrevolution, die Durchsetzung der sowjetischen Ideologie und der sich bereits abzeichnende Erfolg faschistischer Bewegungen neue Perspektiven und Problematiken aufwerfen, die anhand einer anderen, teilweise diametral entgegengesetzten Methodologie behandelt werden müssten.

Vincenzina C. Ottomano

- 3 Vgl. auch Richard Taruskin, »Non-Nationalists and Other Nationalists«, in: *19th-Century Music* 35 (2011), S. 132–143; Marina Frolova Walker, »The Disowning of Anton Rubinstein«, in: Ernst Kuhn u.a. (Hg.), »Samuel« Goldenberg und »Schmuyle«: Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur. Ein internationales Symposium (*Studia Slavica musicologica* 27), Berlin 2003, S. 19–60.
- 4 Vgl. Jann Pasler, »Countess Greffulhe as Entrepreneur. Negotiating Class, Gender, and Nation« in: dies., *Writing Through Musik. Essay on Music, Culture and Politics*, Oxford 2008, S. 285–317.
- 5 Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton/NJ 1997, S. 182f.

Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts

Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven

Vincenzina C. Ottomano

- 1 Zur Präsenz italienischer Komponisten in Russland: Marina Ritzarev / Anna Porfireva, »The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia«, in: Reinhard Strohm (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001; Anna Giusti, »Ivan Susanin« di Catterino Cavos. *Un' opera russa prima dell'Opera russa*, Turin 2011. Für einen Überblick über das Musikleben Russlands im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Musikkultur am Hof Katharinas der Großen*, Themenheft der Tonkunst 1 (2013); Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*, Burlington/VT 2006; Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006; Inna Naroditskaya, *Bewitching Russian Opera: The Tsarinas from State to Stage*, New York 2012; Lucinde Braun, »Italienische und russische Oper in Sankt Petersburg 1881–1900«, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz 3 (1998), S. 40–53.
- 2 M. Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music* (wie Anm. 1), S. 109–138.
- 3 Vgl. Richard Taruskin, »Glinka, Mikhail Ivanovich«, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 446–450; hier S. 446f.; Rutger Helmers, »It Just Reeks of Italianism: Traces of Italian Opera in A Life for the Tsar«, in: *Music and Letters* 91 (2010), S. 376–405, hier S. 379.
- 4 Axel Körner, »Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One«, in: *European History Quarterly* 41 (2011), S. 189–212.

Die musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Russland gehen auf alte Zeiten zurück. Die musikwissenschaftliche Literatur hat die Tätigkeit russischer Komponisten am Hofe der Kaiserin Katharina der Großen in St. Petersburg im 18. Jahrhundert wie auch den Einfluss der Operntruppen auf das Repertoire der russischen Theater ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs gründlich erforscht.¹ Weniger Interesse wurde dem Phänomen der sogenannten »italienischen Tour« von Komponisten geschenkt, die aus Russland und vor allem aus den heute als Ukraine bezeichneten Gebieten nach Italien kamen, um dort ihre musikalischen Studien zu vervollkommen. Die Accademia Filarmonica von Padre Martini in Bologna wurde zu einem bevorzugten Ziel: Dort studierten Maksim Berezovskij, der 1771 Mitglied der Akademie wurde – der künftige Komponist der Oper *Demofonte* auf Metastasios Libretto, die 1773 im Auftrag des Grafen Grigorij Orlov in Livorno zur Uraufführung gelangte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war auch der aus der heutigen Ukraine stammende Dmitrij Bortnjanskij ziemlich aktiv auf den italienischen Bühnen. Nachdem er in Russland bei Galuppi studiert hatte, folgte er seinem Lehrer nach Italien, wo er das Musikdrama *Creonte* auf ein Libretto von Coltellini in Venedig aufführte wie auch die Oper *Alcide* auf das Libretto von Metastasio. 1778 wird seine Oper *Quinto Fabio* die Opernsaison am Teatro Ducale zu Modena eröffnen.²

Im 19. Jahrhundert bilden sich nach einer alten Gewohnheit die russischen Musiker im Ausland fort, wie etwa Glinka, der sich zwischen 1830 und 1834 zunächst in Italien und später in Deutschland unterweisen lässt. In Italien studiert er bei Francesco Basily (der zu jener Zeit Leiter des Mailänder Konservatoriums war), wohnt zahlreichen Ur- und Erstaufführungen bei – wie etwa *Anna Bolena* und *La sonnambula* im Teatro Carcano – und schließt Bekanntschaft mit italienischen Komponisten wie Donizetti und Bellini.³

Glinka stellt im eigentlichen Sinne einen Angelpunkt in der Geschichte der Rezeption russischer Oper in Italien dar. Eine besonders bedeutende Rolle spielt er im allmählichen Prozess der Internationalisierung des Repertoires zwischen dem Ende des 19. und den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Wie der wichtige Essay von Axel Körner gezeigt hat⁴, durchlief Italien nach 1861, also dem offiziellen Datum der politischen Einheit, eine tiefe soziale und wirtschaftliche Krise, die auch die musikalischen Produktionsmittel nicht verschonte. Viele Theater litten unter der reduzierten finanziellen Unterstützung seitens der neuen Regierung und sahen sich

gezwungen, ihre Produktion drastisch zu reduzieren oder gar einzustellen. Das Repertoire hat darunter offensichtlich schwer gelitten: Verdi, der nationale Komponist, komponiert nicht mehr für Italien⁵, während die anderen in Italien aktiven Komponisten nicht imstande sind, die Rolle des charismatischen Komponisten aus Busseto zu übernehmen.

So wichtig das Melodramma in den langen und widersprüchlichen Prozessen, die zur Ausprägung einer nationalen italienischen Identität führten, wohl gewesen ist, scheint diese im Laufe der Einigungskriege (also im sogenannten Risorgimento) entscheidende Rolle mit der Proklamation des Königreichs als konstitutioneller Monarchie ins Stocken zu geraten. Oder genauer: Diese Rolle scheint der Annahme eines spezifisch »italienischen Charakters der Musik« nicht mehr entsprechen zu können. Gerade in dieser Übergangsphase der italienischen Geschichte, in den Jahren nach 1850, verzeichnet man hingegen die größte Zahl von Aufführungen ausländischer Opern: Zunächst ist hier an die außerordentliche Wirkung von Wagners Opern zu erinnern, die auf der Bühne des Stadttheaters in Bologna große Erfolge erzielen⁶, während bereits zuvor die letzten Werke Meyerbeers in Florenz durchgesetzt worden waren.⁷ Bei diesem Versuch der Erneuerung des Repertoires der italienischen Theater zeigt sich also ein neues Modell nationaler Identität, das nicht mehr ausschließlich auf das autochthone Musikprodukt fokussiert, sondern sich dem internationalen Austausch öffnet und vor allem dazu bereit ist, unbekannte Formen der musikalischen Modernität zu übernehmen.

Es ist nunmehr kein Zufall, dass auch Russland in diesem neuen Klima eine wichtige Rolle zu spielen vermag. Wenn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die russische Oper (wenn auch eher selten) durch die Vorführung einzelner Arien in Konzerten bekannt geworden war, dabei aber jedenfalls noch zum »exotischen« Bereich der Programme ausländischer Werke gehörte, sollte eine russische Oper erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum allerersten Mal auf einer westeuropäischen Bühne vollständig aufgeführt werden.

Nach der Inszenierung im Jahre 1866 in Prag (in tschechischer Sprache) wird Glinkas Oper *Žizn' za carja* [*Ein Leben für den Zaren*] am 20. Mai 1874 im Teatro dal Verme in Mailand aufgeführt. Das war ein wahrlich außerordentliches Ereignis, wenn man bedenkt, dass gerade diese Mailänder Aufführung zur Entdeckung des russischen Opernrepertoires beitragen sollte, wie es sich danach allmählich in ganz Europa verbreiten wird: 1878 wird Glinkas Hauptwerk in Hannover aufgeführt⁸, im darauffolgenden Jahr in Nizza in der Privatresidenz des Barons Von Derwies, während es 1887 die Bühne des Covent Garden in London erreichen wird, 1890 wiederum Nizza, jedoch diesmal im Théâtre Municipal, und erst 1896 Paris.⁹

Stark war der Nachklang von *Žizn' za carja* in Italien: Zwar war die Oper zum einen vom Publikum ziemlich kühl aufgenommen worden: besonders wegen ihrer langen Dauer, aber auch wegen des Stils des Komponisten, der den italienischen Konventionen der Zeit Donizettis und Bellinis so nahe zu sein und deshalb gar nicht so »exotisch« wie erwartet schien. Zum anderen löste die Aufführung der Oper, die gleichzeitig zur

5 Zwischen 1860 und 1886 komponierte Verdi für St. Petersburg (*La forza del destino* 1862), Paris (*Don Carlos* 1867) und Kairo (*Aida* 1871). Erst um 1887 wird seine Oper *Otello* wieder an der Scala uraufgeführt.

6 Axel Körner, »Music of the Future« (wie Anm. 4), S. 196; vgl. auch ders., *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, New York 2009, S. 221–262.

7 Fabrizio Della Seta, »L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di »dramma musicale«, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11–13 settembre 1986*, Bd. 1, Florenz 1988, S. 147–176.

8 Vgl. in diesem Heft Stefan Weiss, »Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918«, S. 213f.

9 Vgl. Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's *A Life for the Tsar* in Nice, 1890«, in: *Cambridge Opera Journal* 27 (2015), S. 35–62.

10 Vgl. Vincenzina Ottomano, »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wen-

de des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156; Gundula Kreuzer, »Oper im Kirchengewande? Verdi's *Requiem* and the Anxieties of the Young German Empire«, in: *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005), S. 399–450, und David Rosen, »Introduction / Introduzione«, in: ders. (Hg.), *Messa da Requiem, The Work of Giuseppe Verdi / Le opere di Giuseppe Verdi*, Bd. III/1, Chicago / Mailand 1990, S. XXIII–XXIV und LIV.

- 11 Hans von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (erstmal 1874), in: ders., *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, zweite Abteilung, Leipzig 1911, S. 136–149, hier S. 143 und 148.
- 12 Vgl. Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Wien etc. 2009, S. 133–154.
- 13 Giuseppe Barigazzi, *La Scala racconta. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Silvia Barigazzi*, Mailand 2014, S. 220f., und Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1950*, Boston / MA 2007, S. 172f.
- 14 Vgl. Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino: quindici anni di vita musicale*, Bd. 1, Turin 1915, S. 45, und Giorgio Rampone, *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. Il teatro Regio e i teatri torinesi (1895–1905)*, Turin 2009, S. 65f.
- 15 Vgl. Roberto Iovino, »Mascagni sul podio«, in: Caterina Criscione / Andalò Learco (Hg.), *Mascagni ritrovato: 1863–1945. L'uomo, il musicista: mostra itinerante per il cinquantenario della scomparsa del musicista livornese*, Mailand 1995, S. 52–65, hier S. 60; Michele Girardi, »Tra guerre inutili e felici incontri (1897–1915)«, in: ders. / Anna Laura Bellina, *La Fenice 1792–1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venedig 2003, S. 126f.

Uraufführung von Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* in der Kirche San Marco erfolgte, heftige Polemiken aus.¹⁰ Mit seinem Zeitungsartikel *Musikalisches aus Italien* griff Hans von Bülow die italienische Musikkultur scharf an, indem er Verdis Werk als »Oper im Kirchengewande« bezeichnete und das italienische Publikum als »romanische Barbarei«, da es eben Glinkas Oper einen so kühlen Empfang bereitet hatte. Die italienische Presse reagierte hitzig und nahm selbstverständlich für Verdi Partei, was das Schicksal von *Žizn' za carja* endgültig besiegelte.¹¹

Durch diese erste katastrophale Erfahrung geriet die Rezeption der russischen Oper in Italien ins Stocken. Erst zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts eröffneten sich für diese Werke neue Perspektiven.

Der neuen Leitung des Teatro alla Scala, die 1898 der Impresario Giulio Gatti-Casazza (der als erster zum »Direttore generale« des Theaters ernannt worden war) und Arturo Toscanini übernommen hatten, gelang es nicht nur, die äußerst prekäre finanzielle Situation des Mailänder Theaters (die Mailänder Stadtgemeinde hatte 1897 die finanzielle Unterstützung eingestellt, worauf das Theater gezwungen war, für eine ganze Saison zu schließen) zu sanieren – übrigens wohl auch mit Hilfe der privaten Finanzierung seitens des Herzogs Guido Visconti di Modrone. Mit einem neuen Geschäftsmodell und dem für Italien neuen Rollentyp eines Managers war es möglich, den Rang des Teatro alla Scala als internationale Kulturinstitution zu behaupten.¹² Auf die feierliche Neueröffnung am 26. Dezember 1898 mit der italienischen Erstaufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* folgte die Wiederaufnahme von Mascagnis *Iris* (19. Januar 1899).¹³

Bedeutungsvoll war die Spielzeit in dem Jahr, das zwar streng genommen nicht das erste des neuen Jahrhunderts, aber doch das erste mit der emblematischen Ziffernfolge »19« war: Neben der Uraufführung von Cesare Galeottis *Anton* (17. Februar 1900) dirigierte Toscanini die Mailänder Erstaufführung von *Tristan und Isolde* (29. Dezember 1900) und die italienische Erstaufführung von *Evgenij Onegin* (7. April 1900).

Dass eine Oper von Čajkovskij auf den Spielplan des Mailänder Teatro alla Scala gesetzt wurde, kann als Kontinuität zu dem Erfolg des russischen Komponisten in italienischen Konzertprogrammen wahrgenommen werden. Die Mailänder »Concerti Popolari della Società del Quartetto« hatten das erste Klavierkonzert op. 23 in ihr Repertoire aufgenommen und zwischen 1879 und 1881 viermal gespielt, Toscanini selbst hatte in seinem Eröffnungskonzert vom 19. März 1896 im Teatro Regio in Turin nebst Schuberts Großer Symphonie in C-Dur und der italienischen Erstaufführung der *Tragischen Ouvertüre* op. 81 von Brahms auch einige Sätze aus Čajkovskijs Suite *Ščelkunčik* [*Der Nussknacker*] aufgeführt.¹⁴ In dem Zyklus von sechs Konzerten, die Pietro Mascagni 1898 an der Scala leitete, dirigierte er die Erstaufführung von Čajkovskijs Symphonie op. 74 im Gedenkkonzert an die »Cinque giornate« (die Mailänder Revolution vom 18.–22. März 1848).¹⁵

Groß waren die Erwartungen an die Aufführung von *Onegin*, auch weil Čajkovskij, über dessen Persönlichkeit und Werke in Italien bereits geschrieben worden war, neben Rubinštejn als der am wenigsten »Wilde«

unter den lebenden oder erst kürzlich verstorbenen russischen Komponisten etikettiert worden war, wobei besonders auf den intimen Charakter seiner Musik hingewiesen wurde, die zur typisch italienischen, melodischen »Sanftheit« neigte.¹⁶

Im Ergebnis enttäuschte diese Erstaufführung jedoch alle Erwartungen und verwandelte Čajkovskijs italienisches Operndebüt in ein totales Fiasko. Die italienische Art, wie man sie in der Oper des russischen Komponisten unbedingt finden wollte, konnte die schockierende Wirkung der allgemeinen Disposition des Werkes, des Aufbaus der Handlung und des dramaturgischen Verlaufs kaum kompensieren. Die Kritik konzentrierte sich vor allem auf die Dramaturgie der Oper: »Voneinander beinahe unabhängige oder kaum zusammengehaltene ›lyrische Szenen‹ ohne jegliche dramatische Verkettung, in denen sich die Handlung allmählich auf die sieben Bilder mit häufig unlogischen Zusammenhängen verteilte, die Grundregeln der Wirkung und der gegenseitigen Abhängigkeit der verschiedenen Szenen unbeachtet lassend.«¹⁷

Dieselbe Kritik wurde sechs Jahre später vorgebracht, als am 18. Januar 1906 Leonardo Mugnone die italienische Erstaufführung von *Pikovaja dama* [*Pique Dame*] dirigierte: »Čajkovskijs Musik gehört wohl zu dem Elegantesten und Erhabensten, das man sich vorzustellen vermag. Schade, dass diese Musik für Libretti bestimmt ist, die, was Handlung, Struktur, Entfaltung und Form anbelangt, einfach zu naiv sind!«¹⁸

Das Hauptproblem dieser ersten Phase der Rezeption russischer Opern in Italien bestand also in einer sozusagen »desillusionierten Erwartung«.

Die a priori gebildete, kollektive Vorstellung von russischer Oper zielte vorwiegend auf eine vermeintliche »Exotik« der Opern, wie sie die berühmte »Mogučaja kučka« [Das mächtige Häuflein] hatte durchsetzen wollen im Streben, ihre musikalische Sprache durch volkstümliche Melodien, phantastische oder Märchensujets aufzubauen. Die Begegnung mit den ersten Aufführungen von Opern Čajkovskijs stürzte diese Vorstellungswelt in eine tiefe Krise: *Onegin* und *Pikovaja dama* wiesen weder in ihrer Musik noch im dramaturgischen Gefüge irgend etwas Exotisches oder irgendein »Nationalkolorit« auf.

Die große »Enttäuschung« über die am Teatro alla Scala aufgeführten Opern Čajkovskijs setzte sich auch im darauffolgenden Jahr fort, als der Komponist und Orchesterdirigent Luigi Mancinelli am 23. November 1907 am Teatro Comunale in Bologna *Iolanta* dirigierte, die letzte Oper des russischen Komponisten, und zwar am selben Abend, an dem sein Einakter *Paolo e Francesca* zur Uraufführung gelangte.¹⁹

Hatte sich in Italien die erste Begegnung mit der russischen Musikkultur als besonders negativ erwiesen, so geschah in Frankreich genau das Gegenteil. Von der Begeisterung für die politische Allianz mit Russland im Jahre 1893 mitgerissen, hatten sich Publikum und Kritik gegenüber der russischen Musik äußerst wohlwollend gezeigt.²⁰ Eine entscheidende Rolle hatte dabei Sergej Djagilev, der durch eine Reihe von Ausstellungen und Konzerten, deren Höhepunkt die Aufführung von *Boris Godunov* am 18. Mai 1908 an der Opéra gewesen war, die französische Nation auf die Rezeption der russischen Kultur buchstäblich eingestimmt hatte.²¹

16 Vgl. u. a. den Abdruck des berühmten Essays von Arthur Pougin, »Essai historique sur la musique en Russie«, in: *Rivista musicale italiana* 3 (1896), S. 36–77 und 4 (1897), S. 44–94.

17 »Scene liriche, quasi indipendenti l'una dall'altra, o legate da un tenuissimo filo, senza alcuna concatenazione drammatica, dove l'azione si stemperava man mano nei sette quadri, con nessi spesso alogici, ignari delle basilari regole dell'effetto e dell'interdipendenza tra le diverse scene«, in: *La Perseveranza*, 8.4.1900, S. 5.

18 »La musica di Tchaikowski è tutto ciò che di più fine e di più elevato si possa immaginare. Peccato che questa musica così preziosa sia destinata a rivestire libretti troppo ingenui sia nell'intreccio, sia nella struttura, sia nello svolgimento, sia nella forma!«, in: *Gazzetta dei Teatri*, 18.1.1906, S. 1.

19 Vgl. A. Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy* (wie Anm. 6), S. 258.

20 Zu musikalisch-politischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Russland vgl. Inga Mai Groote, »Unissant l'Hymne russe avec la Marseillaise: Der Klang der französisch-russischen Allianz in Paris 1893«, in: dies., *Musik in der Geschichte – Zwischen Funktion und Autonomie* (Münchner Kontaktstudium Geschichte 13), München 2011, S. 77–99.

21 Vgl. Vincenzina Ottomano, »Auf dem Weg zu einem neuen Nationalismus. Wagnerismus und Russophilie in Frankreich«, in: Arne Stollberg / Ivana Rentsch / Anselm Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, Würzburg (im Druck), und in diesem Heft Inga Mai Groote, »Boris Godunov in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell«, S. 235f.

- 22 Franca Cella, »Siberia, santa terra di lacrime e d'amor«. Soggetti russi nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento«, in: Johannes Streicher (Hg.), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Rom 1999, S. 79–124, hier S. 121f.
- 23 Vgl. die Rezensionen in: *Gazzetta dei Teatri*, 18.4.1912, S. 1, und *Rassegna melodrammatica*, 15.4.1912, S. 3.
- 24 »La divisa »nazionalismo«, la più bella fra le divise artistiche ed una delle pochissime che potrebbero e dovrebbero essere adottate da tutti i compositori di tutti i paesi, perché risponde – o dovrebbe rispondere – ad un bisogno istintivo dell'ingegno e dell'animo di ogni artista che voglia essere sincero, è certamente il carattere migliore della giovane scuola russa.« Adriano Lualdi, »Il Principe Igor« di Borodine«, in: *Rivista musicale italiana* 23 (1916), S. 115–139, hier S. 115.

Der überragende Erfolg dieser Oper in Paris brachte Toscanini und Gatti-Casazza dazu, eine Art Städtepartnerschaft zu organisieren: Die Scala war bereit, die Pariser Produktion von *Boris Godunov* fast vollständig zu übernehmen, während dafür die Opéra Spontinis *La Vestale* – die 1908 im Mailänder Repertoire erschienen war – auf ihrer Bühne aufführen konnte. *Boris Godunov* wurde also am 14. Januar 1909 an der Scala unter der Leitung von Edoardo Vitale und mit Fëdor Šaljapin in der Titelrolle gegeben. Obschon sich die Kritik auch bei Musorgskijs Oper vorwiegend auf die mangelnde dramatische Einheit der Bilder konzentriert hatte, bewirkte die Anwesenheit Šaljapins, des unbestrittenen Stars am internationalen Opernhimmel, einen unglaublichen Erfolg.²² *Boris Godunov* wurde innerhalb kurzer Zeit auf den wichtigsten Bühnen Italiens nachgespielt: am Teatro Carlo Felice in Genua am 19. Dezember 1909, am Teatro Regio in Turin am 2. März 1910 und nicht zuletzt am Teatro Comunale in Bologna am 18. November 1911.

Šaljapins Anwesenheit trug auch zum Erfolg der Aufführung von Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* [*Das Mädchen von Pskow*] bei, die am 11. April 1912 wiederum am Teatro alla Scala gegeben wurde. Im Urteil der Kritik und in der Reaktion des Publikums wurde nicht so sehr der ästhetische Wert von Rimskij-Korsakovs Musik erörtert, sondern vielmehr das russische Repertoire mit der Stimme des berühmten Basses identifiziert.²³

Ganz anders fiel dagegen die Reaktion auf die letzte Aufführung einer russischen Oper an der Scala vor der Revolution des Jahres 1917 aus: Borodins *Knjaz' Igor'* [*Fürst Igor*] am 26. Dezember 1915. In seiner langen Rezension in der italienischen Musikzeitschrift *Rivista Musicale Italiana* warf der Komponist, Theoretiker und Orchesterdirigent Adriano Lualdi – dessen Wirken entscheidend zur Rezeption der russischen Musik in Italien beigetragen hatte – die Frage des russischen musikalischen Nationalismus auf und diskutierte dabei auch dessen Folgen für die Behauptung einer eigenständigen musikalischen Identität: »Die beste Eigenschaft der jungen russischen Schule ist gewiss die Devise »Nationalismus«, die schönste unter den künstlerischen Devisen und eine der sehr wenigen, die sich alle Komponisten aller Nationen zu eigen machen könnten, ja sollten, da sie einem instinktiven Bedürfnis des Geistes und der Seele jedes Künstlers entspricht, der ehrlich sein will.«²⁴

Mit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zeichnet sich allmählich eine Art Identifikationsprozess ab, der im Nationalismus der russischen Schule ein mögliches Muster für die Wiederbelebung eines rein italienischen Nationalismus sieht. Der Internationalismus, der das »fin de siècle« und den Anfang des Novecento geprägt hatte, wurde nun ernsthaft in Frage gestellt, um einem Weg zu weichen, der zur Schärfung der Idee eines »Nationalprotektionismus« führen sollte, wie er so typisch für den Protofaschismus war.

Interludium: Der Mythos ›Musorgskij‹ für die Theorien von einer neuen italienischen Musik

Die allgemeine Diskussion sowohl in den theoretischen Schriften als auch in den Debatten der ersten Jahre des Novecento konzentrierte sich also auf die Idee der romantischen italienischen Tradition, die sich mit der langen Periode des überkommenen Melodrammas und mit dem Vorrang der Melodie identifiziert hatte. Eine ideologische Trennlinie unter diesen Meinungen von der Oper und ganz allgemein von italienischer Musik schien klar zu sein: zum einen die Musiker, die der Tradition des Melodrammas treu blieben (wie Francesco Cilea, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo und Pietro Mascagni), und zum anderen diejenigen, die sich kritisch gegen jene Tradition stellten und dabei eine Neubewertung älterer italienischer Traditionen anstrebten – mit einer möglichen Renaissance des Instrumentalrepertoires, der Vokalphonie der Renaissance und vor allem des volkstümlichen Ursprungs der italienischen Melodie.²⁵

In diesem Kontext war es unvermeidlich, sich auf die musikalische russische Schule und ganz besonders auf Musorgskij zu beziehen. Aus diesem Grunde wurde das Image des russischen Komponisten oft zum unbestrittenen »Mythos« des ursprünglichen, nationalistischen und volkstümlichen Gefühls erklärt. Musorgskijs Musik, die in Italien als primitiv, volkstümlich und gleichzeitig avantgardistisch galt, war Gegenstand zahlreicher Debatten über die Zukunft des musikalischen Theaters in Italien, das am Anfang des 20. Jahrhunderts äußerst schwierige Momente zu durchleben hatte.

Auf dialektische Weise konkretisierte als erster der Kritiker und Musikwissenschaftler Giannotto Bastianelli die Diskussion um den Komponisten. Als Mitarbeiter der Zeitschrift *La Voce* reagierte er mit Nachdruck auf die Jahre, in denen Musorgskij eine Hauptrolle auf den italienischen Bühnen gespielt hatte. Am 14. Juli 1910 lässt Bastianelli einen Artikel mit dem programmatischen Titel »Musorgskij und Debussy« in der von Giuseppe Prezzolini gegründeten und geleiteten Zeitung erscheinen, als Rezension des berühmten Musorgskij-Buches von Michel Calvocoressi, das 1908 bei Alcan in Paris erschienen war.²⁶

Im Mittelpunkt seiner Diskussion steht die musikalische Form, die von Musorgskij als langsamer und unumkehrbarer Prozess behandelt wird, die jedoch gerade dank dieses langsamen Fortschreitens ohne deutliche Trennung von der Tradition kaum zu jener Degeneration und Regression neigt, die Bastianelli hingegen in der dekadenten Kunst Debussys diagnostizierte:

»Nel libro del Calvocoressi la personalità del Moussorgsky vi rivive intera, con tutte le sue qualità di contenuto e di forma. In quanto al contenuto egli fu uno dei più vasti poeti-musicisti che abbiano finora avuto le nazioni; in quanto alla forma egli offre allo studioso un esempio direi quasi esterno ed onnivisibile di quella miracolosa autogenesi musicale che riavviene in ogni vero compo-

»Im Buch Calvocoressis kommt Moussorgskys Persönlichkeit in seiner Ganzheit zum Leben, mit all ihren inhaltlichen und gestalterischen Eigenschaften. Was den Inhalt angeht, zählt er zu den schöpferischsten Dichter-Komponisten, die es je gegeben hat; was die Form betrifft, liefert er dem Gelehrten ein sozusagen externes und vollkommen überschaubares Beispiel jenes Wunders ei-

25 Für eine breitere Darstellung der Probleme italienischer Musik um die Jahrhundertwende vgl. Virgilio Bernardoni, »Puccini and the Dissolution of Italian Tradition«, in Mervyn Cooke (Hg.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge 2005, S. 26–44, und Kap. 6 »The Rise of Bourgeois Opera in a Changing Nation« von A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera* (wie Anm. 13), S. 122–152.

26 Giannotto Bastianelli, »Moussorgsky e Debussy«, in: *La Voce* 2 (1910), S. 2–3.

27 Ebenda, S. 2.

28 Ebenda.

sitore anche se egli in tre quarti della sua opera si sai riadagiato »dans le sein de la tradition [sic]«.»²⁷

ner musikalischen Autogenese, die bei jedem wahren Komponisten erfolgt, auch wenn er im größten Teil seiner Werke es sich »dans le sein de la tradition« bequemer gemacht hat.«

Bei Musorgskij hebt Bastianelli vor allem den perfekten Mechanismus hervor, den der Komponist zwischen »Autogenese« – als Fähigkeit, neue Musik spontan zu schaffen – und »sein de la tradition« auslöst, also zwischen Avantgarde und Rückbezug auf die musikalische Tradition. Diese Perspektive begleitet Bastianelli bei seinem immer tieferen Vordringen in die Kunst des russischen Komponisten, bis er ihn in einem sonderbaren Vergleich sogar der Entwicklung der deutschen Tonkunst gegenüberstellt, und zwar in deren beiden paradigmatischen Phasen, die durch Beethoven und Wagner vertreten werden:

»Certo una differenza empirica tra lo sviluppo dell'arte dei classici tedeschi e dell'arte moussorgskyana c'è. Ma non consiste alche che in questo: che in Wagner e in Beethoven la forma personale, che, in quanto personale, trascende quanto quella moussorgskyana la tradizione sembra staccarsi a poco a poco con processo lentissimo dall'imitazione più o meno vivace e libera dei modelli estranei a sé stessa: mentre in Moussorgsky il miracolo non accade per crisi lenta e ai più – cioè a quei critici, oggi moltissimi, che non sanno vedere che i fatti facilmente rientranti nello schema estetico di moda – segreta e inavvertibile, sibbene avviene coram populo, con un salto apparentemente improvviso. L'arte è infatti sempre partenogenesi: ma mai come in Moussorgsky colpisce anche i meno inclini a cogliere l'immutabilità delle categorie sotto il molteplice intrecciarsi dei fenomeni.«²⁸

»Freilich gibt es einen empirischen Unterschied zwischen der Entwicklung der Kunst der deutschen Klassiker und Moussorgskys Kunst, der allerdings darin besteht, dass sowohl bei Wagner als auch bei Beethoven die persönliche Form, die als solche Moussorgskys Form transzendiert, sich die Tradition durch einen höchst langsamen Prozess allmählich von der mehr oder weniger lebhaften und freien Nachahmung der ihr fremden Muster zu befreien scheint. Bei Moussorgsky erfolgt dagegen dies Wunder nicht durch eine langsame Krise, die für die meisten – das heißt jene heute so zahlreichen Kritiker, die bloß die mit dem ästhetischen Modeschema aufs Engste verbundenen Tatsachen wahrzunehmen wissen – geheim und kaum wahrnehmbar, obwohl coram populo, scheinbar urplötzlich da ist. Die Kunst ist eben stets Parthenogenese: Aber nie ist sie wie bei Moussorgsky imstande, sogar die am wenigsten dazu Geneigten dazu zu bewegen, die Unveränderlichkeit der Kategorien bei vielfältiger Verflechtung der Erscheinungen wahrzunehmen.«

Eine solche ästhetische Vision von Musorgskijs Musik verkörperte neben der Tatsache, dass sie gleichsam »coram populo« proklamiert wurde, in der Tat die Erneuerung, die zum einen Bastianelli und zum anderen zahlreiche Intellektuelle und Komponisten mit ihren Polemiken in den zwanziger Jahren einforderten.

Die Krise des traditionellen Melodrammas, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Verlust des italienischen Primats auf der Opernbühne geführt hatte, löste eine Art Wettstreit um Revanche, um eine moralische bzw. künstlerische Erlösung aus, die sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts in Italien in Strömungen und diffusen Vorlieben entfaltete, die obwohl nach Erneuerung strebend, keine klar ausgeprägte programmatische Richtung aufwiesen. Wagnerismus und Neo-Patriotismus, ikonoklastische Ablehnung der Werke Wagners oder Verdis oder gar beider

häuften sich auf konfuse Weise in den Schriftstücken der Kritiker und in der Poetik der Komponisten, die sich nur selten aus dem Sumpf einer »kulturellen Krise« zu erheben wussten, um wirkliche Lösungen ausfindig zu machen und um mit neuen musikalischen Sprachen zu experimentieren.²⁹

Eben in diesem Sinne wurde zum einen die Notwendigkeit nicht nur einer Rückkehr zur »Antike«, im Sinne eines Überschreitens der Grenzen des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer ursprünglichen Tradition, sondern auch das Streben nach einer europäischen Dimension proklamiert, welche die italienischen Komponisten wieder zu inspirieren vermochte. Unter solchen Voraussetzungen war es beinahe natürlich, den Blick auf die russische Realität zu richten und dabei zu unterstellen, dass besonders Musorgskij ein »revolutionäres« Bedürfnis zum Ausdruck gebracht hätte.

Nicht nur das: Die Entdeckung der russischen Musik des 19. Jahrhunderts war derart wichtig für die neue Generation der italienischen Komponisten, dass sie nicht nur den idealen und ästhetischen Bezugspunkt darstellte, sondern, was Italien betrifft, sich eine regelrechte »Schule« konkretisierte nach dem Beispiel der »Mogučaja kučka«, als »Lega dei cinque« [Bund der Fünf] benannt, der neben Bastianelli auch die Komponisten Gian Francesco Malipiero, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti und Ottorino Respighi beitraten (die in Italien »Generazione dell'80« [Generation der achtziger Jahre] genannt wurden).³⁰

Das Manifest der Fünf, das in der Zeitschrift *Le Cronache letterarie* mit dem suggestiven Titel »Für ein neues Risorgimento« erschien, proklamierte:

»Oggi noi, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi ed io, vogliamo operare il risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata, con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo e del filisteismo!«³¹

»Heute wollen wir, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi und ich, die italienische Musik, die wahre, unsere große Musik, wieder aufleben lassen, die vom Ausklang des goldenen 18. Jahrhunderts bis heute mit nur recht wenigen Ausnahmen in der Traurigkeit und in der Borniertheit der Geschäftemacherei und der Philisterei versunken ist!«

Die Worte »Geschäftemacherei« und »Philisterei« bezogen sich nach der Meinung der Gruppe freilich auf das produktive System des italienischen Theaters im 19. Jahrhundert, als Element, das den musikalischen Geschmack korrumpiert habe, und als Ursache einer ausgebliebenen Entwicklung der »reinen« Instrumentalmusik in Italien. Allein die »klare, himmlische Religiosität von Palestrina, die chromatische Tiefe von Girolamo Frescobaldi und die Kunst der Violine und des Cembalos«³² hätten die italienische Kunst wieder beleben können.

Im Manifest wird jedoch nicht nur auf die Alte Musik hingewiesen, sondern auch auf Musorgskijs »barbarisches Genie« als Leitbild für die neuen Generationen, als Mittelweg zwischen Treue zum Nationalismus und volkstümlicher, primitiver, echter Tradition der Musik, die jedoch gleichzeitig in eine neue Dimension der musikalischen Sprache und Form zu transformieren ist. Eine »Musik der Zukunft« aus dem Rückblick also, um es euphemistisch zu bezeichnen.

29 Vgl. Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge 2007; Fiamma Nicolodi, »Prospettive di oggi e di ieri sul teatro musicale italiano del primo Novecento«, in: Nino Albarosa / Roberto Calabretto (Hg.), *Studi sul Novecento musicale*, Udine 2000, S. 125–134.

30 Vgl. John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero: The Life, Time and Music of a Wayward Genius (1882–1973)*, New York 1999, S. 14f.

31 Giannotto Bastianelli, »Per un nuovo risorgimento«, in: *Le Cronache letterarie* 1 (1911), S. 12–23, hier S. 12.

32 »[...] la limpida religiosità celestiale di Palestrina, [...] la profondità cromatica di Girolamo Frescobaldi, [...] l'arte dell'arco e del cembalo«, ebenda.

33 Ebenda.

34 Vgl. Colette Robin, »Les années d'apprentissage d'Alfredo Casella au Conservatoire National de Musique de Paris (1896–1902)«, in: Giovanni Morelli (Hg.), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Florenz 1994, S. 217–227.

»La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi della musica russa fra cui fiori l'Omero russo, Modesto Moussorgsky, eroi che rigettando le lusinghe affaristiche degli imitatori servili delle musiche straniere, vollero creare al loro paese una musica nazionale.«³³

»Unsere Oper soll jener der wenigen Helden der russischen Musik entsprechen, zu denen der russische Homer zählte, Modesto Moussorgsky, Helden, die, indem sie die merkantilen Verlockungen der unterwürfigen Nachahmer der ausländischen Musik zurückwiesen, ihrem Lande eine Nationalmusik geben wollten.«

Das interessanteste Element dieser Rezeption von Musorgskijs Musik in Italien ist zweifelsohne dessen Vielseitigkeit: Musorgskijs Genie – und dementsprechend das Genie der russischen Musik – wird je nach Kontext als idealer Bezugspunkt für zum Teil völlig entgegengesetzte Bedürfnisse benutzt.

Auf zu neuen Horizonten: Alfredo Casella und der Internationalismus der russischen Musik

In der Debatte über »Nazionalismo« und »Internazionalismo« bzw. über die wahre »musica nazionale« spielt der Komponist Alfredo Casella eine herausragende Rolle.

Zwischen 1896 und 1915 lebt der junge Casella in Paris, wo ein in dieser Zeit allgemein verbreiteter diffuser Eifer ihn dazu treibt, nach neuen Anreizen zur Karriere in einem Milieu zu suchen, in dem er als »moderner« Musiker hätte emporkommen können. Casella studiert am Conservatoire Klavier bei Louis Diémer, verkehrt in den Pariser »literarischen« Salons, nimmt als Vortragender an den »Soirées Viardot« teil, wird zum »protégé« jener großbürgerlich-aristokratischen Welt der Mesdames Goddebski, Polignac und Greffulhe, die im Paris des »fin de siècle« eine neue Formel musikalischen Mäzenatentums und kultureller Förderung der jungen Komponisten und Musiker etabliert hatten.³⁴

Die Teilnahme an den sogenannten »Salons littéraires« und die Bekanntschaft mit einflussreichen Vertretern der Pariser produktiven Milieus führt Casella zu einem gewissen Aktivismus bei den »Sociétés«, diesem musikalischen Vereinswesen, das sich mit der Jahrhundertwende allmählich als Ideenlabyrinth, als Label der Zugehörigkeit und als Mittel der Diffusion in der französischen Hauptstadt durchsetzt: Casella arbeitet aktiv für die »Société des Grandes Auditions Musicales«, die von der Gräfin Elisabeth Greffulhe geleitet wird, und ist verantwortlich für die französischen Aufführungen von Wagner, Mozart und russischer Musik. In dieser Zeit wird Casella aktives Mitglied der gegen die Pedanterie der musikalischen Bildungsinstitutionen gerichteten SMI (»Société musicale indépendante«). Die Zusammenarbeit mit den jungen Vertretern der musikalischen Welt der französischen Hauptstadt entfesselt auch im Komponisten und Musiker Casella ein »Streben nach Neuem« nebst den frischen Pariser Anregungen, die gerade in jenen Jahren das kulturelle Milieu mit immer neuen Anreizen und Erfahrungen sättigten, die im Heimatland Italien nur schwer Nachahmung finden konnten, da dort ein unbe-

dingter Skeptizismus gegenüber all dem herrschte, was als »neu« erschien und in der Musikwelt als »fremd« wahrgenommen wurde.³⁵

Dieses Streben nach neuen musikalischen Horizonten, der gemeinsame Sinn für das Experimentieren dieser jungen »Unabhängigen« wie etwa Ravel, Fauré, Koehlin und auch Casella, führte zur Suche nach neuen Inspirationsquellen, die nicht selten zur Erforschung von und zur Annäherung an weit »entfernte«, gar »exotische« musikalische Realitäten führte wie auch nach Ländern, die in den Pariser Kreisen erst allmählich bekannt wurden. Unbestrittener Bezugspunkt war jedoch nicht nur die avantgardistische französische Musik, da auch die englische und die russische Musik nunmehr eine bedeutende Rolle spielten. Eine Vielfalt der Wahl also, die im gewissen Sinne jenen »ästhetischen Rausch« zu Beginn des Jahrhunderts unterstützte, der in der französischen Hauptstadt eine musikalische und literarische (wie auch in Folge der militärischen Allianz politische) Strömung ausgelöst hatte, die auf die Nachahmung englischer und russischer Vorbilder zielte.³⁶

In Bezug auf den Winter 1900–1901, noch bevor die Gruppe Faurés Kompositionsklasse an der SMI beitrug, schrieb Casella:

»Con Ravel, ci legammo subito di solida amicizia. [...] Debbo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra queste, quella di Mussorgsky. Una o due volte a settimana, ci riunivamo da Pierre Sechiari, il violino di spalla dell'orchestra Lamoureux e leggevamo avidamente a quattro mani tutta la produzione teatrale e sinfonica dei cinque russi e di Glazunoff, Liapunof, Liadof ed altri ancora. Tchaikowski veniva escluso da queste sedute, perché Ravel lo detestava. Ma facevano grande impressione le musiche di Borodine, di Balakiref e di Rimski-Korsakof. Occorre anche ricordare che si stava creando ovunque attorno a noi, o per lo meno in quel cenacolo audace e spregiudicato che faceva appunto capo a Debussy e Ravel, una mentalità anti-wagneriana (ed anche anti-germanica) che costituiva un fatto di grande importanza nella storia della musica, dopo tanti anni di dominazione autocratica dell'arte tedesca.«³⁷

»Mit Ravel hatte ich sofort Freundschaft geschlossen [...]. Ich bin ihm dankbar, auch weil ich durch ihn die russische Musik, darunter Mussorgsky kennengelernt habe. Zwei- bis dreimal die Woche trafen wir uns bei Pierre Sechiari, dem zweiten Geiger im Orchestre Lamoureux, und lasen gierig die gesamte Opern- und Symphonieproduktion der fünf Russen durch wie auch die von Glazunoff, Ljapunof, Ljadof und anderen mehr. Tchaikowski wurde nicht berücksichtigt, da ihn Ravel verabscheute. Beeindruckend war die Musik von Borodin, Balakiref und Rimski-Korsakof. Es sei hier auch erwähnt, dass sich überall um uns herum, jedenfalls im zügellosen und kühnen Künstlerkreis, der von Debussy und Ravel abhängig war, eine wagnerfeindliche (wie auch deutsch-feindliche) Mentalität ausbildete, was nach so vielen Jahren autokratischer Herrschaft der deutschen Kunst von größter Wichtigkeit für die Musikgeschichte war.«

Es war nunmehr mit Händen zu greifen, dass der musikalische Geschmack der Avantgarde der französischen Künstlerkreise eine allmähliche Kontamination durch die Begegnung mit östlichen Kulturen erfahren hatte, und gerade Casella übernahm und überarbeitete musikalische Mittel anderer Komponisten im Versuch, sich mit einem »fremden« Musikerbe auseinanderzusetzen.

Nach den *Cinq concerts historiques russes*, die Djugilev im Frühling 1907 in Paris organisiert hatte, wurde der Einfluss von Künstlern wie etwa Glinka, Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov auf die jungen Franzosen immer größer und ließ in Casella den Entschluss reifen, ein ziemlich ehrgeiziges Projekt durchzuführen, das sich auf die Wahl seiner

35 Vgl. Thomas Vitzthum, »Nazionalismo e Internazionalismo«. Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938 in Italien, Diss. phil. Universität Regensburg 2007, S. 36–44.

36 Vgl. Edoardo Sanguineti, »I segreti della Giara«, in: Mila de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa: atti del Convegno internazionale di Studi: Siena 7–9 giugno 2001*, Florenz 2003, S. 331–341; Maria Christine Hausteil, *Die Sinfonik der Generatione dell'Ottanta. Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung*, Frankfurt a.M. 2008, S. 89f.

37 Alfredo Casella, *I segreti della Giara*, Florenz 1941, S. 87–88.

- 38 Vgl. Virgilio Bernardoni, »Trascrivere e assimilare«, in: Mi-la de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa* (wie Anm. 36), S. 193–206.
- 39 Robert Aloys Mooser, *Souvenirs. Saint-Pétersbourg 1896–1909*, Genf 1994, S. 177–182.
- 40 A. Casella, *I segreti della Giara* (wie Anm. 37), S. 107f.
- 41 Ebenda, S. 124.
- 42 Vgl. Gianfranco Vinay, »Est-ce intelligence de depeindre des visions latines avec des moyens slaves, de confondre le ciel d'Italie avec le ciel de Russie ...?«, in: La *giara* al crocevia delle culture europee, in: M. de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa* (wie Anm. 36), S. 177–191; Carmela Piccione, »Gli italiani e i Ballets Russes«, in: La Danza Italiana 7 (1989), S. 121–144; Alberto Testa, »Diaghilev e l'Italia«, in: La Danza Italiana 2 (1985), S. 73–83.

künftigen Kompositionen auswirken würde: die Orchestrierung der berühmten Phantasie für Klavier *Islamej* op. 18 von Milij Balakirev.³⁸

Während einer Russland-Reise, die die »Société des Instruments Anciens« organisiert hatte, gelang es Casella, auch dank der Fürsprache des Genfer Kritikers Aloys Mooser³⁹, Balakirev persönlich zu treffen:

»La mattina dell'11 novembre (1907) ci recammo da lui verso mezzogiorno [...] Bus-sammo. Si udì dall'interno uno spaventoso stridore di chiavistelli e catene varie, si aprì la porta e vedemmo il nostro vecchietto con viso sorridente. Una quantità di gatti si affacciavano dietro il maestro e guardavano con viva curiosità i nuovi venuti. Entrammo. Balakireff mi rivolse subito la parola in un ottimo francese, scusandosi tuttavia della sua pretesa mancanza di esercizio, adducendo a scusa: »l'ultimo francese col quale ho parlato era Berlioz.«⁴⁰

»Am 11. November (1907) begaben wir uns gegen Mittag zu ihm [...]. Wir klopfen an die Tür. Von innen hörte man ein unheimliches Gequietsche verschiedener Riegel und Ketten. Die Tür wurde aufgerissen und wir sahen unser altes Männlein mit lächelndem Gesicht. Hinter dem Meister guckten zahlreiche Katzen hervor und schauten neugierig auf die Neuankömmlinge. Wir traten ein. Balakireff sprach mich sofort in makellosem Französisch an, wobei er, sich doch wegen seines vermeintlichen Mangels an Übung entschuldigend, behauptete: »Der letzte Franzose, mit dem ich gesprochen habe, war Berlioz.«

Die Reise nach Russland, die Begegnung mit jener musikalischen Realität, die er bereits in Paris kennengelernt hatte, riefen im Künstler neue Reflexionen hervor:

»Tutte queste tendenze – scrive Casella riferendosi alle nuove correnti francesi così come a quelle russe – hanno però una caratteristica comune nel loro spirito nazionalista, inteso come volontà di ridare vita, vigore ed attualità ad una tradizione musicale spenta ed assopita da oltre un secolo e mezzo ed a liberare la musica nazionale dalla soggezione alla Germania [...] Era questa una altissima lezione per un giovane come me, il quale ormai aveva superato ogni pericolo di assorbimento da parte del paese dove viveva, e che incominciava ad intravedere, a sua volta, se pur ancora confusamente, la necessità nostra italiana di restaurare una tradizione strumentale essa pure spenta da più di un secolo. [...] Da quell'anno 1909, ogni mia azione obbedì a quella volontà suprema di dedicare ogni mia forza, ogni mia attività al raggiungimento di uno stile nostro, che fosse basato sul grande passato nostro strumentale ma che fosse anche attuale per il suo linguaggio musicale.«⁴¹

»All diese Tendenzen – so schreibt Casella über die neuen französischen wie auch russischen Strömungen – haben etwas Gemeinsames in ihrem nationalistischen Geist, was als fester Wille zu verstehen ist, einer seit über anderthalb Jahrhunderten bereits eingeschlafenen und ausgelöschten musikalischen Tradition wieder Leben, Kraft und Aktualität zu geben bzw. die nationale Musik aus der Abhängigkeit von Deutschland zu befreien [...]. Das war eine äußerst wichtige Lehre für einen jungen Mann wie mich, der keine Gefahr mehr lief, sich von dem Land, in dem er lebte, beeinflussen zu lassen, und der, wenn auch auf konfuse Weise, die Notwendigkeit für Italien vorausahnte, eine bereits seit einem Jahrhundert ausgelöschte, italienische Instrumentaltradition wieder aufleben zu lassen [...]. Seit 1909 war jede einzelne Handlung vom festen Willen geleitet, alle meine Kräfte, alle meine Aktivitäten der Verwirklichung eines italienischen Stils zu widmen, der auf unsere instrumentale Vergangenheit gestützt, aber auch durch seine musikalische Sprache aktuell sein könnte.«

Aber die Realisierung einer Art Synthese zwischen seinen Auslandserfahrungen und dem italienischen Stil wird vor allem in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhundert möglich werden, dank der Begegnung mit den *Ballets Russes* von Djaigilev und vor allem mit der Komposition des Balletts *La Giara* (1924).⁴²

Wenn Bastianelli und die »Lega dei Cinque« durch ihre Betrachtungen über die europäische und italienische Dekadenz mit der Erbschaft des Ottocento und des Melodrammas in Konflikt gerieten, sah dagegen Casella in Musorgskij ein Element der Kontinuität mit Verdis szenischer Sprache – wie sie vor allem *Falstaff*, dessen künstlerisches Testament, geprägt hatte –, gleichzeitig jedoch auch eine mysteriöse, zu erforschende Grenze, auf die sich eine Neubewertung der fremden Einflüsse auf die italienischen Komponisten im weitesten Sinne stützen sollte. So schrieb Casella in der Zeitschrift *La Prora*:

»La storia musicale italiana dell'ultimo trentennio è caratterizzata da un profonda incertezza stilistica. Spentosi il genio verdiano – lasciandoci però quel luminoso testamento: il *Falstaff* – si iniziò in Italia il duplice fenomeno – che oggi tuttora dura e quotidianamente si acuisce – della decadenza teatrale, e della contemporanea rinascita del sinfonismo, ovvero musica pura. [...] Ma nell'ultimo quindicennio – si verificano da noi sensibili segni di influenza slava. Prima quella di Mussorgski, se non sempre evidente, innegabile e profonda nondimeno, specialmente in Pizzetti e Malipiero. E negli ultimissimi anni, vediamo le più giovani generazioni avvicinarsi singolarmente a Strawinski nella ricerca di un'arte anzitutto dinamica, lineare e saldamente costruita.«⁴³

»Die italienische Musikgeschichte der letzten dreißig Jahre ist durch eine tiefgreifende stilistische Unsicherheit geprägt. Nach dem Erlöschen von Verdis Genie – das uns das leuchtende Testament *Falstaff* hinterließ – erfuhr Italien das zweifache Phänomen – das heute jedoch andauert und sich verschärft – der Theaterdekadenz und zur gleichen Zeit des Wiederaufblühens der Sinfonie, d.h. der reinen Musik [...]. In den letzten fünfzehn Jahren nehmen wir Zeichen eines slawischen Einflusses wahr. Zuerst der von Mussorgski, vielleicht nicht immer so deutlich ausgeprägt, jedoch unleugbar und tief, vor allem bei Malipiero und Pizzetti. In den allerletzten Jahren sehen wir, wie sich die jungen Generationen Strawinski annähern auf der Suche nach einer vor allem dynamischen, linearen und robust strukturierten Kunst.«

Mit dem Aufkommen des Faschismus ändert sich die Situation – und vor allem die Internationalisierung des Musiklebens in Italien – radikal: Die Rezeption russischer Musik war nun – auch wegen der Revolution von 1917 – stark von politischen Ideologien beeinflusst und wurde oft mit dem Etikett »Bolschewismus« marginalisiert.

Eine Wiederbelebung des musikalischen Austauschs zwischen Italien und Russland wird erst am Ende der 40er Jahre einsetzen: die Zusammenarbeit der Brüder Benois⁴⁴ an der Scala sowie die verschiedenen Tourneen des Bol'shoj nach Mailand (1950–1970)⁴⁵ fördern eine neue und herausragende Verbreitung russischer Opern in Italien.

Summary

This article examines the impact of the early dissemination of Russian Opera in the cultural life and the musical thought of Italy between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. At the same time, it deals with the theory that Italy embraced Russian Opera in order to solve his own problems in building a national identity and it reflects the wider historiographical debates over the concept of cultural transfer. In this regards, the Author shows that contemporary critics and composers (like Giannotto Bastianelli and Alfredo Casella) understood Musorgsky's »barbaric genius« as ideal reference point for a return to the supposedly popular origin of Italian melody.

43 Alfredo Casella, »Contributo ad uno stile musicale nostro«, in: *La Prora* 2 (1924), S. 35–37, hier S. 35.

44 Vgl. Patrizia Deotto, »Nicola Benois nella Milano degli anni Quaranta«, in: Stefano Garzonio / Bianca Sulpasso (Hg.), *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i arhivy (1900–1940) / Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900–1940)* (Collana di Europa Orientalis), Salerno 2015, S. 173–184; Dorfles Gillo, »Aleksandr e Nicola Benois alla Scala«, in: ders. (Hg.), *I Benois del teatro alla Scala*, Milano 1988, S. 21–26.

45 Patrizia Deotto, »Racconti e romanzi russi sulla scena scaligera«, in: Stefano Garzonio u.a. (Hg.), *LAURA LORAE: Sbornik pamjati Larisy Georgievny Stepanovoj*, St. Petersburg 2011, S. 340–347.

Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918

Stefan Weiss

Von seinem Ende her erscheint der betrachtete Zeitraum als Dürreperiode. Keine einzige russische Oper enthält etwa Max Chops *Führer durch die Opernmusik* von 1918, der in 74 Einträgen die – so der Untertitel – *Repertoire-Opern der deutschen Bühnen* erschließt. Um die am weitesten verbreitete russische Oper ins Blickfeld zu bekommen, muss man dieses schon erheblich vergrößern, wie etwa in der 1920 erschienenen 17. Auflage von Karl Storcks *Opernbuch*, das ebenfalls ein *Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen* sein will. Erst hier, wo 129 Opern erfasst werden, trifft man zumindest auf Čajkovskijs *Evgenij Onegin*. Der Bestand an russischen Werken, denen zu begegnen ein deutscher Opernbesucher um 1918 erwarten konnte, belief sich also auf eine Anzahl zwischen 0 und 1.¹

¹ Max Chop, *Führer durch die Opernmusik*, Berlin 1918; Karl Storck, *Das Opernbuch*, Stuttgart 1920.

Der ernüchternde Befund ist wohl zutreffend, solange es um die Kategorie des Repertoirestücks geht. Positiv ausgedrückt war also immerhin um 1918 die erste russische Oper auf einem guten Weg, in Deutschland kanonisiert zu werden. Unterhalb dieser Schwelle aber hatten die vorangegangenen Jahrzehnte so manchen Versuch deutscher Opernbühnen hervorgebracht, weitere Werke russischer Komponisten vorzustellen, auch wenn – das legen die beiden Opernführer nahe – es zu einer Durchsetzung vorerst nicht gekommen war. Der vorliegende Text versteht sich als Ansatz dazu, diese frühen Versuche zu erforschen, und fragt danach, welche Opern wann und wo zur Aufführung kamen und auf welche kritische Resonanz sie stießen. Er konzentriert sich auf Aufführungen im deutschen Kaiserreich zwischen 1871 und 1918, bezieht in diesem Zeitraum aber auch deutschsprachige Bühnen im Ausland ein und berücksichtigt auch die ganz wenigen nachweisbaren Aufführungen vor 1871. Als »russisch« wird für die Zwecke dieser Studie jede Oper betrachtet, deren Komponist für das damalige Opernpublikum als »Russe« galt – im Bewusstsein davon, dass eine solche Definition für diejenigen Werke, die auf originär deutsche oder italienische Libretti geschrieben wurden, zumindest nicht die einzig denkbare ist.

Um vorab eine Vorstellung der Größenordnung zu vermitteln: Bis 1918 sind 120 Inszenierungen russischer Opern an deutschen Bühnen nachweisbar, die sich auf 24 Werke von neun Komponisten verteilen. Nur sechs dieser Inszenierungen fanden vor 1871 statt; diese ganz frühen Werke stammten von Aleksej L'vov (*Bianca e Gualtiero*, Dresden 1844, und *Undina* [Die Tochter der Wellen], Wien 1852) und Anton Rubinštejn (*Die sibirischen Jäger*, Weimar 1854, *Die Kinder der Heide*, Wien 1861 und Weimar 1862, sowie *Feramors*, Dresden 1863). Beide Komponisten hatten miteinander gemein, dass ihre Identität als »russische« Komponisten in ihrem Heimatland zeitweise umstritten war. Während L'vovs Opern auf deutschsprachigen Bühnen keine Zukunft hatten, waren diejenigen Rubinštejns ab

den 1870er Jahren teils sehr erfolgreich. Die Vorstellung einer »russischen Oper« verband sich für das deutsche Musikpublikum bis in die 1890er Jahre hinein vornehmlich mit seinem Œuvre; erst danach erwuchs ihm in Čajkovskij ernsthafte Konkurrenz, die ihn schließlich völlig verdrängte.

Schwergewichte: Rubinštejn und Čajkovskij

Wie sehr Rubinštejn und Čajkovskij den deutschen Markt für russische Opern beherrschten, geht daraus hervor, dass Inszenierungen ihrer Werke etwa 86 Prozent des ermittelten Totals ausmachen. Den genannten frühen Aufführungen zum Trotz begann Rubinštejns deutscher Erfolg als Opernkomponist allerdings erst 1875 mit der Berliner Uraufführung der *Makkabäer*. Allein in den ersten fünf Jahren nach der Uraufführung folgten sechs weitere Inszenierungen, bis 1904 waren es 17 – eine Zahl, die keine andere seiner Opern auf deutschsprachigen Bühnen mehr erreichte. Der Erfolg der *Makkabäer* kam zunächst seinen früheren Opern zugute, von denen *Feramors* und *Kinder der Heide* es nach 1875 auf jeweils sechs weitere Inszenierungen brachten. Vor allem aber erlebten nun innerhalb weniger Jahre weitere Rubinštejn-Opern ihre Uraufführungen in Deutschland: *Nero* (1879), *Sulamith* (1883), *Unter Räubern* (1883) und *Der Papagei* (1884). Dass alle diese Uraufführungen – und außerdem 1880 die deutsche Erstaufführung des bereits 1875 in St. Petersburg gegebenen *Demon* – am Hamburger Stadttheater stattfanden, zeugt von den Bemühungen des dortigen Intendanten Bernhard Pollini, sich auf lange Sicht die Novitäten eines der arrivierten zeitgenössischen Opernkomponisten zu sichern. Bereits 1876 hatte sein Haus, an dem russische Oper bis dahin keine Rolle gespielt hatte, die *Makkabäer* auf die Bühne gebracht. Die letzten Bühnenwerke Rubinštejns, die »geistlichen Opern« *Moses* und *Christus*, gelangten über Prag (1892) bzw. Stuttgart (1894) auf die deutschsprachigen Bühnen. Mit sechs bzw. vier belegten, teils nicht-szenischen Aufführungen waren diese der Gattung des Oratoriums nahestehenden Werke in Deutschland nicht viel erfolgreicher als die in Hamburg uraufgeführten Opern. Einzig *Demon* fand in Deutschland mit insgesamt elf Inszenierungen noch eine Verbreitung, die es mit derjenigen der *Makkabäer* aufnehmen konnte.²

Die 62 Inszenierungen Rubinštejnscher Werke an deutschsprachigen Bühnen sprechen eine deutliche Sprache, auch wenn die deutsche Rezeptionsgeschichte dieses Opernkomponisten nach 1907 keine Impulse mehr erhalten zu haben scheint. Als der Dresdner Musikschriftsteller Emil Nauemann 1886 im Rahmen des zweiten Bandes seiner *Illustrierten Musikgeschichte* einen Überblick über russische Musik gab und dafür knapp vier der insgesamt über 1100 Seiten seines Unternehmens für ausreichend befand, räumte er Rubinštejn den Löwenanteil des Textes ein. Zentrales Motiv in dem hier und anderswo gezeichneten Bild Rubinštejns ist, dass dessen Musik fremde Eigenschaften mit Vertrautem verbinde. Da ist von »Nationalstolz« die Rede, aber auch von der »ungebändigten Naturkraft«, die dem »der Civilisation Europas sich zum Theil noch entgegensetzen-

² Grundlegend hierzu Annakarin Täuschel, *Anton Rubinštejn als Opernkomponist* (Studia Slavica musicologica 23), Berlin 2001.

- 3 Emil Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*, Bd. 2, Berlin o.J. [1885], S. 1100.
- 4 Oskar von Riesemann, »Die Oper in Russland«, in: *Die Musik* 6/13–15 (April/Mai 1907), S. 3–11, 85–99, 131–145, hier S. 136.
- 5 Oskar Bie, *Die Oper*, Berlin 1913, S. 382.

den Sarmatenthum am Don und Dniepr eigen« sei; zu den Topoi der Kritik gehört ferner die »wehmutsvolle Stimmung«, die an die »Steppen im Centrum von Rußland« erinnere. Auf der anderen Seite aber lasse Rubinštejn »die künstlerische Beherrschung [...] der von ihm durchgemachten deutschen Schule« erkennen – der Komponist hatte, wie vor ihm Michail Glinka, in Berlin bei Siegfried Dehn Musiktheorie studiert.³

Die Auffassung Rubinštejns als eines Komponisten, der zwar als »Russe« auffällt, aber genug »Deutsches« in die Waagschale werfen kann, um das Publikum in Berlin und anderswo nicht zu sehr zu verstören, hat seiner Rezeption zunächst aufgeholfen, später aber war sie ihr hinderlich. »Mehr die äusseren Umstände seines Lebens als Gründe innerer Natur veranlassen einen, Anton Rubinstein als russischen Komponisten zu behandeln«, konnte man 1907 in einer ersten deutschsprachigen Abhandlung über die Geschichte der russischen Oper lesen. Ihr Verfasser, der in Moskau lebende Musikhistoriker Oskar von Riesemann, schreibt die wenig russisch anmutende Physiognomie der Rubinštejnschen Opern dem Kalkül ihres Komponisten zu, den »Weltmarkt« als »Absatzgebiet« zu gewinnen.⁴ Räumt von Riesemann dem Rubinštejnschen Opernwerk dennoch immerhin zwei Seiten seiner Studie ein, so ist Oskar Bie 1913 in seiner vielgelesenen Monographie *Die Oper* offensichtlich kaum mehr bereit, Rubinštejn zum engeren Kreis russischer Komponisten zu rechnen. Wenn er die Geschichte der russischen Oper Revue passieren lässt – übrigens in einem Umfang, den er ansonsten nur noch für die traditionellen Opernschulen Italiens, Frankreichs und Deutschlands überschreitet –, bleibt für Rubinštejn nur noch ein achtzeiliger Annex. »Ich will Rubinstein nicht so ausführlich wehe tun«, beginnt Bie den letzten Absatz seines »Nationale Opern«-Kapitels, »aber doch seinen Namen an den Schluß dieses Kapitels setzen, das zu zeigen hatte, wie aus den Liedern und Tänzen der Nationen sich eine farbige Opernwelt zu bilden wußte. Er kam über die Lieder und Tänze nicht ernstlich heraus, er setzte das Nationale allenfalls als farbigen Fleck in die Oper ein [...]. Hier ist einer, der zwischen seinen Nationen zerrieben wurde.«⁵

In der Tat begegneten russische Stoffe nur selten in den Rubinsteinischen Opern, die ihr deutsches Publikum eher ins Altertum zu entführen pflegten. Die Ausnahme war ein Werk, das als einzige der auf deutschen Bühnen erfolgreichen Rubinštejn-Opern nicht dort uraufgeführt worden war und aus Russland importiert werden musste: *Demon* nach einem Poem von Michail Lermontov. Im selben Jahr 1875 uraufgeführt wie die *Makkabäer*, war dies seine in Russland erfolgreichste Oper, und auch auf den deutschen Bühnen hielt sie sich am längsten – noch 1907 ist eine Inszenierung in Frankfurt am Main belegt. Diese war allerdings gleichzeitig die letzte nachweisbare Neuinszenierung einer Rubinštejn-Oper im Untersuchungszeitraum. Auffällig ist, dass nach dem Tod des Komponisten im November 1894 das Interesse für seine Bühnenwerke rapide abnahm: Waren zwischen 1875, der Uraufführung der *Makkabäer*, und dem Zeitpunkt seines Todes jährlich mehr als zwei Opern an deutschen Bühnen neu inszeniert worden, und hatte dieses Repertoire gerade in seinen letzten Lebensjahren einen neuen Aufschwung erlebt (fünf Inszenierun-

gen 1892, drei 1893, sechs 1894), so sank dieser Wert bis zur Jahrhundertwende auf weniger als eine Inszenierung pro Jahr. Offenbar hatte die Persönlichkeit Rubinštejn, der ja auch in deutschen Konzertsälen als charismatischer und als »genial« titulierter Pianist präsent war, zu Lebzeiten das Interesse für seine Bühnenwerke befeuert. Nicht selten hatte man Rubinštejn auch dafür gewinnen können, die Premieren der Neuinszenierungen selbst zu dirigieren. Als diese Möglichkeit nicht mehr bestand, ging die Rezeption seiner Opern ihrem vorläufigen Endpunkt entgegen.

Geradezu das umgekehrte Phänomen ist an den Opern Čajkovskijs zu beobachten, die, ebenfalls von Hamburg ausgehend, überhaupt erst ein Jahr vor dem Tod ihres Autors die deutschen Bühnen erreichten. Von Beginn an reduzierte sich das Interesse allerdings auf eine sehr enge Auswahl seiner neun Opern: Mit jeweils sieben Inszenierungen bis zur Jahrhundertwende schienen *Evgenij Onegin* (erstauffgeführt Hamburg 1892) und *Iolanta* (ebenda 1893) anfangs gleichauf. Nach 1907 ist jedoch keine weitere Inszenierung der *Iolanta* an deutschen Bühnen mehr belegt, während gleichzeitig, von der Erstaufführung in Darmstadt 1900 ausgehend, die deutsche Rezeption der *Pikovaja dama* [*Pique Dame*] beginnt. Deren Inszenierungen bleiben allerdings bis zum Ersten Weltkrieg spärlich gegenüber denen des *Evgenij Onegin*, den deutschsprachige Bühnen 21mal zwischen 1892 und 1914 inszenieren: Damit ist dies die meistgespielte russische Oper im Berichtszeitraum, und daher besteht ihr Eintrag im Storck'schen Opernführer des Jahres 1920⁶ völlig zu Recht.

Mit Rubinštejn teilt Čajkovskij das Rezeptions-Motiv, für die Angehörigen deutscher Musikkultur »genießbarer« zu sein als andere russische Opernschöpfer. »Dem Komponisten kommen wir bereits mit Vertrauen entgegen, und seine Oper ist nur so weit spezifisch russisch, als sie uns mit dem pikanten Reiz des Fremdartigen anspricht«, schrieb Eduard Hanslick 1897. »Keineswegs stellt ›Eugen Onegin‹ so starke Zumutungen an unser Verständnis oder unseren Köhlerglauben, wie die meisten anderen Opern russischer Herkunft.«⁷ Freilich kannte man von diesen »anderen« Opern, wie noch zu zeigen sein wird, herzlich wenig. In Wien zumal hatte Hanslick in den vergangenen 40 Jahren nur solche »russischen« Opern hören können, deren Verfasser Rubinštejn hieß.

Trotzdem fand die deutsche Kritik manches auszusetzen. War es bei der *Pikovaja dama* vornehmlich das Textbuch, das von Riesemann »mit seinen zahlreichen plumpen Effekten und schauerlichen Rührszenen« für »durchaus ungeeignet« hielt, »eine ästhetisch befriedigende Kunstwirkung hervorzurufen«⁸, so rührte die Kritik an *Onegin* an ein fundamentaleres Problem, auf das der Untertitel des Werks (»Lyrische Szenen«) zu verweisen schien. Diese Oper wirkte auf deutsche Rezensenten »undramatisch« und ließ bezweifeln, ob Čajkovskij überhaupt ein genuiner Opernkomponist sei. Hierbei mag es sich indes um ein bereits verfestigtes nationales Stereotyp handeln, denn Kritik am mangelnden dramatischen Zug der russischen Opern im Allgemeinen war damals weit verbreitet. Bereits 1898, anlässlich der Berliner Erstaufführung des *Onegin* im Theater des Westens, hatte zwar der Kritiker Leopold Schmidt zu größerer Offenheit gegenüber dem Ungewohnten gemahnt: »So gewiß die *höchste* Wirkung

6 K. Storck, *Das Opernbuch* (wie Anm. 1), S. 326–329.

7 Zitiert nach »An Tschaikowsky scheiden sich die Geister. Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004 (Čajkovskij-Studien 10), zusammengestellt von Thomas Kohlase, Mainz 2006, S. 213.

8 O. von Riesemann, »Die Oper in Russland« (wie Anm. 4), S. 141.

- 9 Leopold Schmidt, »Eugen Onégin« (Rezension), in: Berliner Tageblatt (im folgenden BT), 23.9.1898, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.
- 10 Adolf Weißmann, »Berlin« (Sammelrezension), in: Die Musik 12 (2. Februarheft 1913), 2. Quartalsband, S. 231f., hier S. 232.
- 11 Hans von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (erstmalig 1874), in ders., *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, zweite Abteilung, Leipzig 1911, S. 136–149, hier S. 143 und 148. Vgl. Vincenzina Ottomano, »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wende des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156.
- 12 O. von Riesemann, »Die Oper in Russland« (wie Anm. 4), S. 5.

nur beim wirklichen Musikdrama erreicht werden kann, so gewiß läuft neben dem dramatischen ein rein musikalisches Interesse, das unter Umständen, auch in dramatischer Form, selbstständig befriedigt werden kann.«⁹ Trotzdem ließ dieses vermeintliche Defizit die Durchsetzung des *Onegin* an deutschen Bühnen bis zum Ersten Weltkrieg als problematisch erscheinen: »Kann sie je die Grenzpfähle für lange Zeit überschreiten?«, fragte etwa Adolf Weißmann nach der Inszenierung am Berliner Deutschen Opernhaus 1913. »Wird sie, Kaviar fürs Volk, je in ihrem innersten Kern hier erfaßt werden?«¹⁰ Mehr als ein Jahrzehnt später sollte Weißmann darauf zurückkommen und eine eindeutige Antwort geben.

Späte Bekanntschaft mit dem Klassiker: Glinka

Wo die Geschichte der russischen Oper verhandelt wird, ist Glinkas *Žizn' za carja* [*Ein Leben für den Zaren*] unverzichtbar. Das war im deutschen Kaiserreich nicht anders als heute, und jeder Beobachter, der das russische Opernleben in Moskau oder St. Petersburg hatte studieren können, wusste um den zentralen Platz dieses Werks im russischen Kanon. So einhellig indes das Werk in der Literatur über die russische Oper Würdigung erfuhr, so rar blieben seine Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen, fast möchte man sagen: bis zum heutigen Tag. Sieht man von den Theatern in Reval (1873) und Riga (1878) ab, die zum russischen Reich gehörten, kam Glinkas Erstlingsoper erst mit der hannoverschen Erstaufführung 1878 im deutschen Sprachraum an. Der in Hannover amtierende Opernchef Hans von Bülow setzte große Hoffnungen auf das Stück. Über die vier Jahre zuvor erfolgte italienische Erstaufführung in Mailand hatte er einen Bericht verfasst, der die russische Oper zum wirksamen Gegengift gegen die italienische stilisierte. Dabei ließ er keinen Zweifel daran, wohin Glinka, den er als »slavischen Ehrenbürger der deutschen Musiker-Republik« bezeichnete, und der mit seiner Oper »ein nordisches Meisterwerk« geschaffen habe, im tiefsten Inneren gehöre: »Glinka ist, seinem musikalischen Wissen und Können nach, ein deutscher Meister.«¹¹ Den Versuch, Glinka und insbesondere *Žizn' za carja* »einzubürgern«, unternahm 1907 auch von Riesemann, indem er darauf hinwies, dass die Anregung zur Komposition einer russischen Nationaloper eigentlich Glinkas deutschem Lehrer Siegfried Dehn zu danken sei.¹²

In Bülows Briefen ist nachzulesen, wie sehr es ihm ein Anliegen war, gerade diese Oper in Hannover zur deutschen Erstaufführung zu bringen. Doch die Aufführung stand unter keinem guten Stern: Ausgerechnet der Darsteller des Ivan Susanin war am Premierenabend indisponiert, doch statt die Oper ganz abzusagen, führte man sie mit erheblichen Kürzungen auf, denen große Teile des dritten und vierten Aktes zum Opfer fielen. Die Resonanz, so weit sie aus Presseberichten ersichtlich ist, war entsprechend verständnislos. Der negative Eindruck kann allerdings nicht allein den Kürzungen zugeschrieben werden, denn die Vorbehalte, die anlässlich der hannoverschen Erstaufführung laut wurden, begegneten in den folgenden Jahren auch bei anderen Gelegenheiten.

Moniert wurde vor allem zweierlei: Einerseits vermisste man den im eigentlichen Sinne »dramatischen« Charakter, und andererseits erschien der hier bekundete Patriotismus und die idealisierte Loyalität zum russischen Herrscherhaus als Hindernis für die deutsche Rezeption. »Die Oper wird eine größere Theilnahme des Publicums nie zu gewinnen vermögen«, prophezeite der Rezensent des *Hannoverschen Couriers*. »Es ist das sicherlich von den Leitungen deutscher Bühnen, die ja stets auf der Jagd nach »ziehendem« Opernmateriale sind, recht wohl erkannt. Nur dies macht es begreiflich, daß die schon 1837 in Rußland zuerst aufgeführte Oper hier zum ersten Male auf deutschem Boden vor die Lampen gelangte.«¹³ Zwar hatte Hans von Bülow mögliche Vorbehalte gegenüber einer aus deutscher Sicht unangemessen wirkenden Demonstration von Zarentreue bereits im Vorfeld zu entkräften gesucht, indem er »das Patriotische in der Handlung« als »von allgemein menschlichem Interesse« gedeutet hatte.¹⁴ Doch wie dauerhaft die Ansicht blieb, *Žizn' za carja* müsse schon allein aufgrund der im Libretto angelegten Überzeugungen dem westeuropäischen Opernbesucher unverständlich bleiben, zeigt die Einleitung der deutschsprachigen Čajkovskij-Biographie von Karl Hrubý, in der der Verfasser 1902 den Fortschritt Čajkovskijs gegenüber früherer russischer Musik würdigt und dabei wenig Verständnis für *Žizn' za carja* aufbringt: »Zarismus und Rechtgläubigkeit sind dem Westeuropäer unverständliche und unbehagliche Begriffe; mich selbst, der ich lange Zeit in Rußland gelebt, hat diese Oper stets peinlich berührt und zum Teil sogar gelangweilt.«¹⁵

Offenbar war von Bülows Begeisterung für dieses Werk im Deutschen Reich nicht mehrheitsfähig. Das zeigt schon die spärliche Anzahl der Inszenierungen: Nach Hannover versuchten sich bis zum Ersten Weltkrieg nur noch Coburg (1890) und Hamburg (1900) an dem Werk. Am dortigen Stadttheater erlebte die Oper allerdings nur zwei Vorstellungen¹⁶, und dass es am Coburger Herzöglichen Hoftheater auf die Bühne kam, verdankt sich wohl primär der dynastischen Verbindung zwischen den Häusern Romanov-Holstein-Gottorp und Sachsen-Coburg und Gotha. An der Berliner Hofoper unterließ man derlei Bekundungen, und doch war es letztlich die deutsche Hauptstadt, in der *Žizn' za carja* am häufigsten gegeben wurde, allerdings in Form von Gastspielen russischer Ensembles in den Jahren 1888 und 1908. Deren Verlauf soll Gegenstand des folgenden Kapitels sein, doch die Art und Weise, wie sich die Berliner Rezensenten bei diesen Gelegenheiten mit dem Werk auseinandersetzten, sei bereits hier betrachtet.

1888, im Vorfeld der ersten Aufführung, stimmten Berliner Rezensenten die Opernbesucher mit Vorberichten auf das ungewöhnliche Ereignis ein. Nicht nur wurde dabei das Motiv des kulturell »Anderen« aufgerufen (»nur mit einer starken Dosis von musikalischem Kosmopolitismus werden wir im Stande sein, dem Componisten und seiner musikalischen Mission gerecht zu werden«), sondern man hielt mittlerweile auch einen fast entschuldigenden Hinweis auf den veralteten Stil des Werks für angebracht. Man dürfe, so der namentlich nicht genannte Autor, »nicht unterlassen, zur gerechten Würdigung der Partitur, auf das halbe Jahrhun-

13 A. z. B., »Königliche Schauspiele« (Rezension), in: *Hannoverscher Courier*, 14.12.1878, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 2.

14 H. von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (wie Anm. 11), S. 148.

15 Karl Hrubý, *Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie* (= *Moderne Musiker*, o.Nr.), Leipzig 1902, S. 4.

16 Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, Hamburg 1978, S. 82 und 266.

- 17 O. Verf., in: Berliner Börsen-Zeitung, 6.5.1888, S. 9.
 18 Heinrich Ehrlich, »Musikalische Aufführungen [...] Die russische Nationaloper« (Rezension), in: BT, 7.5.1888, Abend-Ausgabe, S. 2f., hier S. 3.
 19 [Leopold] Schmidt, »Gastspiel der Russischen Oper«, in: BT, 21.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.
 20 Leopold Schmidt, »Die russische Oper«, in: BT, 21.5.1908, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.
 21 Vgl. Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, Bd. 2, Paris 1983, S. 44, Anm. 100. Mahler interessierte sich außerdem für Rimskij-Korsakovs *Majskaja noč* [Mainacht] und Dargomyžskijs *Rusalka*.

dert hinzudeuten, das die Oper bereits aufzuweisen hat, und auf den raschen Verbrennungsprozeß der Oper im Allgemeinen.«¹⁷ Heinrich Ehrlichs Besprechung im *Berliner Tageblatt* war im wesentlichen positiv, empfahl jedoch mit Blick auf fehlende dramatische Stringenz einschneidende Kürzungen: »Erstens kann der ganze zweite Akt vollständig wegbleiben; ich übernehme die Garantie, daß Niemand das Ballet und die Polenchor vermissen wird, die mit der eigentlichen Handlung fast gar nicht im Zusammenhange stehen [...]. Der dritte Akt könnte ganz wirksam mit der gewaltigen Wegführung Susannins durch die Polen enden. Auch müßten einige Wiederholungen an den Arien gestrichen werden. Nach solchen praktischen Maßnahmen wird das schöne Werk unseren hiesigen Bühnenverhältnissen angepaßt erscheinen; die erste Vorstellung hatte eine Dauer von vierthalb [sic] Stunden, und eine solche ist heutzutage nur den Wagnerischen Musikdramen erlaubt.«¹⁸ Der Vorschlag musste aus russischer Sicht als anmaßend erscheinen, zumal er im Tone kolonialistischen Wohlwollens erfolgte.

Als zwanzig Jahre später eine weitere russische Operntruppe in Berlin mit *Žizn' za carja* gastierte, behandelte man das Stück erneut wie eine Erstaufführung – so sehr war die Erinnerung an jenes erste Gastspiel inzwischen verblasst. Wenn der Kritiker Leopold Schmidt bei dieser Gelegenheit dem Werk »zum mindesten historisches Interesse« zugesteht¹⁹, so scheint er damit schon das Mögliche an positiver Würdigung ausgeschöpft zu haben. Daneben dominiert vor allem der Ton der Verblüffung über eine fremdartige Dramaturgie von »fast oratorienhafter Breite«, so »daß von einer dramatischen Wirkung nicht recht die Rede sein kann«. »Das entspricht [...] wohl der russischen Kunst überhaupt«, folgert Schmidt, und ruft dabei das zentrale Motiv deutscher Kritik an russischen Opern auf. Wie schon bei seiner oben zitierten Rezension des *Onegin* 1898 ist er allerdings auch zehn Jahre später immerhin bereit, diesen Ansatz als Alternative gelten zu lassen – drückt sich in ihm doch nun einmal, wie er schreibt, das »Wesen der Sache« aus.²⁰

Nachzutragen bleibt, dass Glinkas zweite Oper *Ruslan i Ljudmila* bis zum Ersten Weltkrieg offenbar nicht eine einzige Inszenierung an einer deutschsprachigen Bühne erlebte. Gustav Mahlers Interesse für das Werk in seiner Zeit als Wiener Hofoperndirektor ist durch einen Brief von 1899 bezeugt²¹, und eine Episode im Kopfsatz seiner Sechsten Symphonie scheint seine Kenntnis der Partitur dieses Werks zu verraten, doch zu einer tatsächlichen Aufführung ist es nicht gekommen. Möglicherweise waren an den deutschen Bühnen die Erfahrungen mit *Žizn' za carja* zu entmutigend, um es mit einer zweiten Glinka-Oper zu versuchen.

Vertane Chancen: Gastspiele

Inmitten der frühen Rezeptionsgeschichte russischer Opern auf deutschen Bühnen stehen 1888 und 1908 zwei Gastspiele russischer Truppen, die »ihr« Repertoire in die deutsche Hauptstadt mitbrachten. Denkt man an die Bedeutung, die derartige Unternehmungen für die Durchsetzung

der russischen Oper in Paris hatten²², insbesondere an die ebenfalls 1908 erfolgte dortige Erstaufführung des *Boris Godunov* auf Initiative Sergej Djačilevs, könnte man geneigt sein, von den Berliner Gastspielen eine ähnliche Initialzündung zu erwarten. Endlich bot sich für das Opernpublikum der deutschen Hauptstadt die Möglichkeit, russische Oper in authentischer Interpretation zu erleben. Bei beiden Gastspielen standen indes Erwartung und Erfüllung im Missverhältnis, und für die Berliner Beobachter war es nicht immer leicht zu entscheiden, ob die Enttäuschung allein der mangelhaften Realisation zuzuschreiben war oder zumindest teilweise auch den Schwächen des Repertoires.

Was sich gegenwärtig über diese Gastspiele sagen lässt, stützt sich vornehmlich auf Anzeigen und Berichterstattung in der *Berliner Börsen-Zeitung* und dem *Berliner Tageblatt*. Das 1888 gastierende Ensemble firmiert in Anzeigen als »Große russische Oper«, in der Berichterstattung auch als »Russische National-Oper« oder einfach »Russische Operngesellschaft«; es stand »unter Leitung des Direktors W. Lubimow aus Moskau« und gab vom 6. bis zum 18. Mai dreizehn Vorstellungen im Viktoria-Theater. Allabendlich wurde gespielt, zunächst achtmal *Žizn' za carja*, darauf fünfmal *Demon*, jeweils in der Originalsprache. »Im Personal«, so verlautete es in einer Ankündigung, »befinden sich 11 Mitglieder der kaiserlich russischen Oper in Moskau – darunter auch die Tenoristen [Fjodor] Sokoloff und Michailoff.«²³ Dirigent war Petr Ščurovskij, der eine Zeitlang am Moskauer Bol'šoj-Theater, seit 1880 allerdings vorwiegend in russischen Provinztheatern Opern dirigierte. Sowohl beim Orchester als auch beim Corps de Ballet griff man dagegen auf das Personal des Viktoria-Theaters zurück. Offenbar stellte das seitens des Berliner Publikums mit großem Interesse bedachte Gastspiel nur den Beginn einer Europatournee dar, die die Truppe anschließend nach Kopenhagen, Prag, London und Liverpool führte.

In der Presse wurden die Sängerinnen und Sänger sowie der Chor sehr gelobt; einzig der Darsteller des Susanin, Aleksandr Ljarov, der als »ein Mann von 70 Jahren« beschrieben wurde (tatsächlich war er bei seinem Berliner Gastspiel erst 49), habe sich »nicht mehr im Vollbesitz der Kraft« befunden. Auch die mitgeführten Dekorationen und Kostüme stufte man als »sehr schön« ein. Allerdings deutete sich bereits bei der Premiere von *Žizn' za carja* an, dass das Berliner Orchester seiner Aufgabe nicht gewachsen war. »Der Dirigent, Hofkapellmeister von Schurowskij, erschien uns umsichtig und sicher und wird das an Opern nicht gewöhnte Orchester des Theaters gewiß noch zur vollen Festigkeit führen.«²⁴ Der Optimismus des Rezensenten wurde enttäuscht, denn auch bei der Premiere des *Demon* war von Unsicherheit im Zusammenspiel die Rede. Gegenüber Rubinštejns Oper selbst verhielt sich Ehrlich wohlwollend. »Allerdings«, so die zu erwartende Einschränkung, »waltet auch hier nur das lyrische Element vor; das Schaffen dramatisch wirkender Musik lag niemals in der reichen musikalischen Natur des Komponisten.«²⁵ Von seinen Kürzungsempfehlungen für *Žizn' za carja* war schon die Rede.

Die organisatorischen Probleme dieses ersten Gastspiels waren gering gegenüber denjenigen einer Nachfolgeunternehmung, die fast auf

22 Vgl. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19), Kassel 2014.

23 »Kleine Theaterchronik«, in: BT, 3.5.1888, Morgen-Ausgabe, S. 3.

24 H. Ehrlich, »Musikalische Aufführungen« (wie Anm. 18), S. 3.

25 Heinrich Ehrlich, »Musikalische Aufführungen [...] Der Dämon« (Rezension), in: BT, 15.5.1888, Abend-Ausgabe, S. 1.

- 26 O. Verf., »Fürst Zeretelli und die Petersburger Oper«, in: BT, 18.5.1908, Abend-Ausgabe, S. 3.
- 27 Paul Barchan, »Die Solisten der russischen Hofoper«, in: BT, 19.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

den Tag genau zwanzig Jahre später Berlin erreichte. Vom 20. Mai bis zum 8. Juni 1908 fand das »Gastspiel des Ensembles der Kaiserlich Russischen Hof-Oper St. Petersburg und Moskau« im Neuen Königlichen Opern-Theater, dem sogenannten Kroll-Theater, statt. Das Unternehmen stand unter der Leitung des Fürsten Aleksej Cereteli, eines Musikliebhabers und Mäzens, der in Russland mit privaten Mitteln Opernproduktionen auf die Beine gestellt hatte. Nach den im Vorfeld des Gastspiels in der Presse erscheinenden Darstellungen hatten seine guten Kontakte zum St. Petersburger Mariinskij-Theater, aber auch höchste Protektion diese Gastspielreise ermöglicht. »Die Verwirklichung der Idee konnte, wie der Fürst im Gespräch mitteilte, um so mehr gelingen, als sein Plan das Wohlgefallen und die Zustimmung des Zaren fand. Dazu kam, daß die Berliner Generalintendantur den russischen Gästen die denkbar besten und günstigsten materiellen Bedingungen stellte.«²⁶ Dass nicht nur einige der damals bekanntesten Sängerinnen und Sänger Russlands, sondern auch ein großer Teil des Balletts des Mariinskij-Theaters zum Personal des Gastspiels gehörten, sicherte diesem die breite Aufmerksamkeit der Presse.

In einem im *Berliner Tageblatt* veröffentlichten Hintergrundbericht äußerte der Petersburg-Korrespondent Paul Barchan bereits im Vorfeld der ersten Premiere Zweifel daran, dass das Unternehmen gut vorbereitet sei. Ein adäquater Eindruck des in St. Petersburg Möglichen ließe sich nur dann vermitteln, wenn man wirklich alle essentiellen Bestandteile der Hofoper »in Bewegung« setzen könne. »Man müßte das starke, vorzüglich geschulte Orchester unter Naprawnik mitschicken, der bei Tschaiowski unentbehrlich ist. Man hätte Gelegenheit, die schönen pittoresken Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen der besten impressionistischen Maler zu zeigen, weswegen die Hoftheater so viele Vorwürfe der Koketterie mit der ›Dekadenz‹ zu hören bekommen hat [sic]. [...] Ich will es allerdings dahingestellt sein lassen, wie weit es möglich ist, diesen Riesenapparat zu transportieren.«²⁷ Auch unter den Sängern vermisste Barchan einige herausragende Kräfte, insbesondere Šaljapin. Dieser und einige andere Stars der Kaiserlich Russischen Hofoper fehlten nicht zufällig, denn sie gastierten zur gleichen Zeit mit Džigilev in Paris. Ausschlaggebend für die Probleme, die sich während des Gastspiels ergaben, war aber nicht das Fehlen der Publikumsлюбlinge – die mitgebrachten Solisten wurden in der Berliner Presse zum Teil sehr gelobt –, sondern u.a. einmal mehr die Fehlentscheidung, auf ein eigenes Orchester zu verzichten und stattdessen einen Berliner Klangkörper für diese Aufgaben zu engagieren. Es handelte sich um ein gewisses »Mozart-Orchester«, das in der Musikgeschichtsschreibung abgesehen von diesem Gastspiel offenbar keine bedeutenden Spuren hinterlassen hat.

In der Kroll-Oper erlebte man nun allabendlich »die russischen Gäste«, wie man sie bald nannte, zunächst in elf Opernabenden, gefolgt von drei Ballettabenden und schließlich sechs weiteren Opernvorstellungen. Dieses Gastspiel war damit wesentlich umfangreicher als das erste, auch hinsichtlich des Repertoires. Wie schon 1888 wies man zu Anfang mit Stolz auf den Beginn der Nationaloper und *Žizn' za carja* hin, und wie damals stand auch *Demon* auf dem Programm späterer Abende. Daneben um-

fasste das Repertoire jedoch noch vier weitere Opern, nämlich Čajkovskijs *Pikovaja dama* und *Evgenij Onegin*, die man in Berlin durch eigene Produktionen schon kannte, sowie zwei Werke, die als Novitäten durchgingen: *Dubrovskij* von Édouard Napravnik, eine bereits 1897 in Leipzig vorgestellte Oper des Jahrgangs 1895, und Aleksandr Dargomyžskijs *Rusalka*, die mehr als ein halbes Jahrhundert auf diese deutsche Erstaufführung hatte warten müssen.

Es spricht nicht für die Durchschlagskraft des Gastspiels, dass nach ihm und bis zum Ersten Weltkrieg mit Ausnahme der beiden Čajkovskij-Opern keine weitere Inszenierung der hier gespielten Werke in Deutschland mehr erfolgte. Statt – wie zeitgleich in Frankreich geschehen – zur Nachahmung anzuregen, konnte das Gastspiel die schon vorhandene Skepsis nur weiter schüren. In Leopold Schmidts Rezensionen für das *Berliner Tageblatt* vermittelt sich eine von Premiere zu Premiere wachsende Frustration. Vieles, aber nicht alles, war offenbar dem Mozart-Orchester anzulasten. »Der Streicherchor klingt zu dünn, die Bläsergruppe ist nicht vornehm genug, und für eine intimere Kenntnis der Partitur hatte das Vorstudium offenbar nicht ausgereicht«, hieß es nach der Premiere von *Žizn' za carja*. »Von der orchestralen Grundlage aber hängt das Wohl und Wehe solcher Aufführungen zum guten Teile ab. Hier wäre die Königliche Kapelle am Platze gewesen.«²⁸ Von der *Pikovaja dama* schrieb Schmidt, das Orchester habe den Dirigenten Édouard Kruševskij »böse im Stich gelassen und die Musik Tschairowskys ihrer Feinheiten und charakteristischen Merkmale entkleidet.«²⁹ »Ich will von der Orchestermisere schweigen« lautete das Fazit nach *Evgenij Onegin*; »ich fürchte, Kapellmeister Kruschewsky kehrt als Deutschenhasser in seine Heimat zurück.«³⁰ Dieses »Anti-Mozart-Orchester«, wie es Schmidt nach Napravniks *Dubrovskij* bezeichnete, war am vorletzten Abend – bei einer Aufführung des *Onegin* – dann noch Auslöser eines regelrechten Skandals, indem es sich vor dem letzten Bild zurückzog, »um dem Fürsten Zeretelli den Streik zu erklären.« Die Darstellerin der Tat'jana, Marija Kuznecova, erklärte dem aufgebrachten Publikum in einer russischen Ansprache, »daß die Spieler diesen Staatsstreik vollführt hätten, ohne die Direktion vorher davon etwas merken zu lassen, daß alle Sänger unentgeltlich mitwirkten, damit das Orchester bezahlt werden könnte, und daß nunmehr die letzte Szene unter Klavierbegleitung zu Ende geführt werden solle.« Nachdem es ihr unter dem Lärm des verärgerten Publikums offenbar dann doch gelang, das Orchester zum Weiterspielen zu bewegen, »endete der häßliche Zwischenfall.«³¹ Dieser wirft ein Schlaglicht auf die organisatorische Durchführung des Gastspiels, die auch an anderen Stellen als inadäquat charakterisiert wurde. Die Schuld daran trug, so die Ansicht Barchans im *Berliner Tageblatt*, »vor allen Dingen Fürst Zeretelli, der ein sympathischer Mensch und schätzenswerter Mäcen, aber unfähig ist, solche Unternehmungen zu organisieren.«³²

Mit den Unzulänglichkeiten der Orchesterbegleitung und der Organisation war aber das Misslingen des Gastspiels nur teilweise erklärt. Wenn es – wie schon 1888 – nicht an der Qualität der Stimmen lag, so wurden doch die schauspielerischen Leistungen und die Regie mit Verwunderung

28 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 2.

29 L. S., »Neues königliches Operntheater« (Rezension der *Pikovaja dama*), in: BT, 23.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

30 L. S., »Die russischen Opernvorstellungen«, in: BT, 26.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

31 L. S., »Die Abschiedsvorstellung der Russen bei Kroll«, in: BT, 9.6.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

32 Paul Barchan, »Petersburger Ballett«, in: BT, 2.6.1908, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.

- 33 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 1.
 34 L. S., »Neues königliches Operntheater« (Rezension des *Demon*), in: BT, 24.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 3.
 35 L. S., »Die russischen Opernvorstellungen« (wie Anm. 30).
 36 L. S., »Die Abschiedsvorstellung« (wie Anm. 31).
 37 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 2.
 38 Ungezeichnete Meldung in BT, 2.5.1888, Morgen-Ausgabe, S. 3.

als auf einem veralteten Standpunkt stehend registriert. 1908 erwartete man von Sängern mehr als das bloße, wenn auch technisch makellose Absingen ihrer Partien ohne nennenswerte Interaktion mit den anderen Bühnenfiguren. Genau dies aber schien die Praxis dieses Gastspielensembles und, so der naheliegende Schluss, an russischen Opernbühnen überhaupt zu sein. »Die Chöre treten auf und ab nach alter Schablone, stellen sich an die Rampe und wenden sich an die Zuschauer, ganz wie die Solisten, die weniger unter sich als zum Auditorium singen«³³, schrieb Schmidt nach *Žizn' za carja*; »die Regie [im *Demon*] waltete ihres Amtes mit kindlicher Unbeholfenheit«³⁴, und im *Onegin* war der »Gesellschaftsakt beim Fürsten Gremin [...] Provinz im schlimmsten Sinne!«³⁵ Die Berliner mussten den Eindruck erhalten, dass die Ansprüche, die das Auditorium an eine Opernvorstellung richtete, hier wie dort gänzlich unterschiedlich waren. Was man an Positivem vom russischen Gastspiel mitnahm, waren »gute Stimmen und Begabung zum Tanze«³⁶ – letztere bekundete sich nicht nur im Inneren der Opern, sondern auch an drei ins Programm eingeschobenen, abendfüllenden »Extra-Vorstellungen des Kaiserlichen Balletts vom Marien-Theater in Petersburg« vom 31. Mai bis zum 2. Juni. Das deutsche Publikum aber, so die Implikation der Kritik, verlangte nach inhaltlich-dramatischen Qualitäten und hätte auch die Bereitschaft mitgebracht, sich in das ungewohnte Repertoire einzuarbeiten: Dazu jedoch »wäre es ratsam gewesen, für deutsche Textbücher zu sorgen, wenigstens für die Opern, die hier noch nicht bekannt sind, und sie möglichst zeitig in Umlauf zu setzen. Die kümmerliche Inhaltsangabe, die die (nicht einmal in genügender Menge vorhandenen) Zettel enthielten, und die nicht einmal mit der Aufführung übereinstimmte, konnte für ein so wichtiges Mittel zum Verständnis nicht Ersatz bieten.«³⁷ Tatsächlich war 20 Jahre zuvor, beim Gastspiel von 1888, bereits im Vorfeld der ersten Premiere darauf hingewiesen worden, dass »deutsche Textbücher im Theater zu haben sein [werden], welche das Verständniß bedeutend erleichtern«³⁸ – so pflegte man sich im damaligen Berlin auf den Opernbesuch vorzubereiten. Dass auch bei dieser Gelegenheit wiederholt der angeblich undramatische Charakter der Werke selbst zur Sprache kam, sei der Vollständigkeit halber erwähnt.

Ausblendungen: Raritäten und Fehlanzeigen

Was das Gastspiel von 1908 zumindest ermöglicht hatte, war die Vorführung russischer Opern in einer breiteren Vielfalt, als das deutsche Opernleben sie sonst bot. Gerade in Berlin waren bisher ausschließlich Opern von Rubinstein und Čajkovskij über die Bühne gegangen, wenn man von *Žizn' za carja* des Gastspiels von 1888 absieht. Wer anderes zu hören wünschte, musste sich schon in die Provinz begeben, und auch die bot ihm nur selten Gelegenheit zu neuen Bekanntschaften. Der größte Teil dessen, was aus heutiger Sicht zum Kanon der russischen Oper des 19. Jahrhunderts gehört, wurde nämlich auch abseits der Hauptstadt nicht gespielt. Von Glinka war bereits die Rede, Dargomyžskij kam (abgesehen

von seiner *Rusalka* während des Berliner Gastspiels 1908) nirgends zu Gehör. Keine Oper Aleksandr Serovs gelangte ins Deutsche Reich, aber auch nicht der *Knjaz' Igor'* [Fürst Igor] Aleksandr Borodins. Überhaupt spielten die Opern des »Mächtigen Häufleins« so gut wie keine Rolle. Dass den Bühnenwerken des auch abseits der Oper im deutschen Musikleben wenig präsenten César Cui eine Transferierung nicht gelang, verwundert dabei weniger als die Vernachlässigung Nikolaj Rimskij-Korsakovs, von dem nur eine einzige Oper, nämlich die *Majskaja noč'* [Mainacht], in diesem Zeitraum inszeniert wurde, und zwar 1900 in Frankfurt am Main. Zwar war Rimskij-Korsakovs Sinfonik in deutschen Konzertsälen durchaus präsent; es mit seinen farbenprächtigen Opern zu versuchen, hätte also eigentlich nahegelegen. Offenbar aber war auch hier das Schicksal der *Majskaja noč'*, die in Frankfurt »ohne jeden Erfolg« geblieben war³⁹, kontraproduktiv für weitere Versuche mit seinem dramatischen Œuvre. Von den beiden damals in Russland verbreiteten Opern Modest Musorgskijs schließlich konnte nur *Boris Godunov* ein einziges Mal in Szene gesetzt werden, nämlich 1913 in Breslau. Wenig später machte der Erste Weltkrieg und die nun offen ausbrechende Feindschaft mit Russland weitere Möglichkeiten für die Aufführungen dieses Repertoires an deutschen Bühnen zunichte.

Am Breslauer *Boris* wird noch einmal deutlich, wie einige als spezifisch russisch deklarierte Wesenszüge zu Hindernissen für eine deutsche Aneignung erklärt wurden, als ob die Differenzen letztlich unüberwindbar, da an kategorisch andere Auffassungen gebunden seien. Den Hintergrund bildete dabei der auch in Deutschland wahrgenommene Erfolg der Pariser Inszenierungen 1908 und 1913, und insbesondere die als skandalös empfundenen Reaktionen »einiger deutscher Kritiker, die sich alsbald nach der Pariser Auferstehung des ›Boris Godunow‹ seinen Komponisten erkoren, um mit ihm – Richard Wagner totzuschlagen«. Erich Freund, der Breslauer Korrespondent der Zeitschrift *Die Musik*, macht sich entsprechend daran, diese Argumentation als »unfreiwillige Komik« zu entkräften, indem er die Unzulänglichkeiten des *Boris*-Librettos aufzählt. Ein Großteil der Handlung sei »langweilige Staatsaktion, derber Trinkerspaß und niedliches Kinderspiel. Eine innere Verknüpfung oder äußerliche Erklärung der bunten Geschehnisse wird nicht einmal versucht. Szene um Szene steht einsam für sich da. [...] So sieht der Mann als Dramatiker aus, der uns den Schöpfer des ›Tristan‹ und der ›Meistersinger‹ vergessen machen soll.«⁴⁰

Wer Freunds recht umfangreiche Rezension nur bis hierhin las und das Heft danach, in den eigenen Grundüberzeugungen bestätigt, befriedigt zur Seite legte, verpasste eine zweite Hälfte, in der der Verfasser durchaus vorurteilsfrei und teilweise sogar begeistert andere Schönheiten des Werks hervorhob, namentlich die Aufsehen erregende Instrumentation, die musikalische Charakterisierungskunst und sogar die melodische Erfindung. Sie alle finden, nachdem das eigentliche Verdikt bereits gesprochen ist, erst gegen Ende der Besprechung ihren Platz: als das weniger Wichtige, das aber doch als Ansatz zu einer Bereicherung hätte wahrgenommen und gewürdigt werden können. Die Verengung des russischen

39 Sigrd Neef, *Die Opern Nikolai Rimsky-Korsakows* (Musik konkret 18), Berlin 2008, S. 44.

40 Erich Freund, »›Boris Godunow‹ [...] Deutsche Uraufführung [...] im Stadttheater in Breslau«, in: *Die Musik* 13, 1. Quartalsband (2. Novemberheft 1913), S. 220f., hier S. 220.

Kanons für die deutschen Bühnen bis 1918 ging Hand in Hand mit einer nationalen Agenda, die das Aufkeimen einer nicht nach deutschen Maßstäben geformten Opernkultur in Russland und deren Import als Bedrohung zu markieren bestrebt war, die es abzuwehren gelte.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde erkannt, wie einseitig in Deutschland russische Oper bis dahin rezipiert worden war. Adolf Weißmann, der 1925 für das ›Russland‹-Sonderheft des *Anbruch* »Das Echo der russischen Musik in Europa« untersucht, arbeitet zwei unterschiedliche Rezeptionslinien heraus: eine französische Linie, die von der Begeisterung für Musorgskijs *Boris* auf direktem Wege zum Aufstieg Stravinskijs und seiner vorbildhaften Wirkung auf französische Komponisten führt, und eine andere, als weniger wichtig und als »deutsch« markierte Linie, die er, u.a. mit Blick auf die Durchsetzung des *Onegin* und der *Pikovaja dama* an deutschsprachigen Bühnen, als »Tschaikowsky-Echo« beschreibt. Die deutsche Rezeption russischer Musik hatte sich aus Weißmanns Sicht ganz auf Čajkovskij fokussiert und ging in einer Aneignung »seiner in Klangschönheit schwelgenden Werke vermittelnden, versöhnenden Charakters« auf. Dieser aber konnte im Jahre 1925 nicht mehr als richtungsweisend begriffen werden.⁴¹

41 Adolf Weissmann, »Das Echo der russischen Musik in Europa«, in: *Anbruch* 7, Heft 3 (März 1925, Sonderheft *Russland*), S. 154–158, hier S. 155.

Es bedurfte nicht allein der musikästhetischen Neuorientierung der Nachkriegszeit, um die Ohren des deutschen Publikums für russische Musik zu öffnen. Auch politische Umwälzungen hatten ihren Anteil daran, dass in den zwanziger Jahren etliches von dem, das man vor 1918 nur aus musikgeschichtlicher Literatur kannte, in dichter Folge auf die Bühnen der Weimarer Republik und der deutschsprachigen Nachbarländer gelangte. Der große Zustrom von Flüchtlingen aus dem ehemaligen Russischen Reich nach 1917 machte Berlin unversehens eine Zeitlang zu einer ›zweiten Hauptstadt Russlands‹, und führte auch zu Kollaborationen zwischen den dortigen Opernhäusern und den emigrierten Bühnenkünstlern, vor allem zugunsten des Repertoires des »Mächtigen Häufleins«. Dass diese einstmals als »Novatoren« bezeichneten russischen Opernkomponisten – im europäischen Kontext mit deutlicher Verspätung – an deutschsprachigen Bühnen endlich ankamen, war damit wenigstens zum Teil eine Folge der Oktoberrevolution.

Summary

Of the 120 known productions of Russian operas on German stages up to 1918, about 86% concerned works by Anton Rubinstein and Pyotr Tchaikovsky. Rubinstein dominated the German perception of Russian opera until about his death in 1894; after him, Tchaikovsky, whose operas were staged from 1892, became the earliest Russian composer to enter the German repertoire permanently with his *Eugen Onegin*. Attempts to stage Glinka's *A Life for the Czar* met with little resonance, and in 1888 and 1908 two ill-fated tours by Russian ensembles did little to enliven the Germans' interest towards that repertoire. Compared with France, the almost complete neglect of operas by the »Mighty Handful« is striking. Only one (provincial) production each is documented for *May Night* and *Boris Godunov*. It remained for the 1920s to acquaint German audiences more fully with operas by Rimsky-Korsakov and Musorgsky.



Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain, 1892 and 1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West

Tamsin Alexander

¹ Both Philip Ross Bullock in »Untranslated and Untranslatable? Pushkin's Poetry in England, 1892–1931«, in: *Translation and Literature* 20 (2011), pp. 348–372, here p. 367, and Gareth Thomas in *The Impact of Russian Music in England 1893–1929*, PhD thesis, University of Birmingham 2005, pp. 7–8, state that *Onegin* received generally favourable reviews in 1892. In fact, reviews were negative to mixed. Thomas presents an article from 1893 – by which time Tchaikovsky's symphonies had brought him new fame in Britain (see later in this article) – erroneously presented as a review from 1892, as evidence. Bullock, meanwhile, takes the word of Arthur Jacobs' *Henry J. Wood: Maker of the Proms*, Methuen 1994, which uses reviews taken from Wood's press-cuttings scrapbook.

² See Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton/NJ 1997, p. xiv.

³ See for example, G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1); Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth Century England*, Farnham / Surrey 2009 and Stephen Muir, »About as wild and barbaric as well could be imagined...: The Critical Reception of Rimsky-Korsakov in Nineteenth-Century England«, in: *Music & Letters* 93 (2012), pp. 513–542.

The first run of Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain passed by without much furore. It opened on 17 October 1892 at the New Olympic Theatre, featuring modest sets and, unusually for a Royal Italian Opera season, an English libretto. With attendance dwindling and critical opinion split, *Onegin* was abandoned after just seven performances.¹ Fourteen years later, a second attempt at the opera was made. This time, it came from the Moody-Manners company, led by the husband and wife team, Fanny Moody and Charles Manners, who had played Tatyana and Gremin in 1892. Again, the venture made little lasting impact in terms of inscribing *Onegin* into the canon – but it did provoke a storm of heated debate. The opera divided critics once more, but now the prevailing question was whether or not the opera was worthy of Tchaikovsky's genius, and (more importantly) whether it was worthy of being labelled truly »Russian«.

This shift is revealing. For one, it brings key nuances to our understanding of the international spread and reception of Russian music. One of Richard Taruskin's most important contributions to the field of Russianist musicology has been to highlight that Western writers have tended to validate Russian music in terms of its supposed Russian quotient (identified in the presence of folksongs), and that audiences have long been drawn to the repertoire for its alleged mystique.² This state of things certainly stands following Diaghilev's *Saisons Russes*, which successfully branded Russia as exotic to audiences across the globe after 1907. But the 1892 British premiere of *Onegin* betrays that sounding Russian was once not such an attraction, and that factors beyond the Russian allure initially brought this opera to London. What is more, when »Russianness« had become a point of wider interest by 1906, the concept did not just denote the exotic: in the midst of new ideas about the nature of Russian culture, Tchaikovsky came to be judged also by his modernising and democratising potential.

My objective here is to historicise »the myth of otherness« Taruskin has identified by investigating specific points at which *Onegin* moved westward, how it changed on relocation, and the impact it had on arrival. In so doing, I build on work by Philip Bullock, Gareth Thomas and Stephen Muir, who have already begun to flesh out Taruskin's narrative by examining the reception of Russian music in Britain at the turn of the twentieth century.³ As yet, however, their studies have not extended to opera, possibly because the introduction of this repertoire was so slow and sporadic in comparison with that of Russian instrumental music. In what follows, therefore, I also explore what it was about British operatic culture that

made it difficult for Russian operas to find a permanent place, considering in particular how *Onegin's* reception was shaped by intensifying debate over what the artistic and social function of opera in Britain ought to be. It was only around 1906, I will propose, that the expectations for opera and the attitudes that accompanied a new enthusiasm for Russian culture would align to render Russianness desirable in the opera house.

As noted by Michael Werner and Bénédicte Zimmerman, there has been a tendency in transnational studies to imply »a fixed frame of reference including points of departure and arrival«.⁴ This means that national responses begin to be categorised, thus resorting to the very nationalist narratives the field seeks to challenge. By generating thick descriptions of two transnational moments, I seek to expose the dangers of generalising about a Western or even British reception of Russian music. And instead of presenting Britain and Russia as separate poles, I intend to draw attention to the networks that connected the two, and show that, rather than emphasising difference and distance, critics were keen to consider Russian music's significance for and within British operatic life.

How *Onegin* came to the Olympic

Onegin was not the first Russian opera to be performed in London. Anton Rubinstein's *Demon* and Glinka's *A Life for the Tsar* had been performed at Covent Garden in 1881 and 1887 respectively, meaning that, by 1892, London had hosted more Russian operas than any other city outside of Russia, except Prague.⁵ It might be tempting to assume that this early introduction was a symptom of British »Russomania« – a wave of enthusiasm for Russian culture typically identified as having taken off in the 1880s when left-leaning literary circles became enamoured by the elusive »Russian Soul« via the novels of Tolstoy and Dostoevsky.⁶ And yet, this nascent fascination with all things Russian cannot be easily transferred to the audiences of London's Royal Italian Opera seasons, held traditionally at Covent Garden, Her Majesty's and Drury Lane. These summer seasons (as opposed to other more socially accessible, year-round lyric entertainments), were gathering places for the few, where audiences attended in the hope of catching sight of luminaries of fashionable society in the boxes and international star singers on the stage.⁷ For many of the subscribers who held influence here, the operas performed were not expected to bear lofty philosophical or political weight. And even if political implications were sought out, such audiences were unlikely to be drawn to the concept of a nation brimming with anarchic political and artistic ideas. Russia was, what is more, a colonial rival, its growing strength in the East posing a threat to British territories.⁸ With Russian opera by no means in vogue abroad, and with Russia a hostile and little-understood nation, the premieres of *Demon* and *A Life* had not been framed as Russian exotica, but Italianized to become »Il Demonio« and »La vita per lo Czar«. Both had lasted just one season, with critics declaring them too unfathomably Russian for British ears.⁹

- 4 Michael Werner / Bénédicte Zimmerman, »Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity«, in: *History and Theory* 45 (2006), pp. 30–50, here p. 36.
- 5 I have explored Prague in *Tales of Cultural Transfer: Russian Opera Abroad, 1866–1906*, PhD thesis, University of Cambridge 2015, pp. 24–80.
- 6 Various dates have been suggested for the beginnings of »Russomania« in Britain: John Slatter and Peter France take 1880 as their start date (J. Slatter, »Bears in the Lion's Den: The Figure of the Russian Revolutionary Emigrant in English Fiction, 1880–1914«, in: *Slavonic and Eastern European Review* 77 [1999], pp. 30–55, here p. 37; and P. France, »Introduction to Russian«, in: Idem [ed.], *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford 2000, p. 582). Donald Davie has argued that »the awakening of the Anglo-Saxon people to Russian literature« occurred between 1885 and 1920 (»Mr Tolstoy, I Presume?« The Russian Novel through Victorian Spectacles«, in: D. Davie [ed.], *Slavic Excursions: Essays on Russian and Polish Literature*, Manchester 1990, p. 276); and Anthony Cross suggests dates of 1890–1930 in his introduction to *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge 2012, p. 1. For discussion of left-wing interest in the Russian novel and »Russian Soul« from the 1880s, see Carol Peaker, »We are not Barbarians« – Reading Revolution: Russian Émigrés and the Reception of Russian Literature in England, 1890–1905«, in: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 3 (2006), pp. 1–18; and Ruth Livesey, »Socialism in Bloomsbury: Virginia Woolf and the Political Aesthetics of the 1880s«, in: *The Yearbook of English Studies* 37 (2007), pp. 126–144.

- 7 As long as the subscription list included a royal patron, an opera house could use »Royal« in their season title; »Italian« referred to the language in which all the operas were sung. For more on opera culture in London in this period, see Paul Rodmell, *Opera in the British Isles, 1875–1918*, Farnham/Surrey 2013, pp. 35–74.
- 8 See Jimmie Cain, *Bram Stoker and Russophobia: Evidence of the British Fear of Russia in »Dracula« and »The Lady of the Shroud«*, Jefferson/NC 2006, pp. 70–79.
- 9 See Tamsin Alexander, »Too Russian for British Ears: *La Vita per lo czar* at Covent Garden, 1887«, in: Tekst. Kniga. Knigoizdanie 2 (2014), pp. 30–48.
- 10 David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. 4: *The Final Years: 1885–1893*, London 1991, p. 183. The translation – by Henry and Margaret Sutherland-Edwards – was the first to be made directly from English to Russian, rather than via Italian.
- 11 As reported by the Magazine of Music, 1.2.1888: »Our old friend, Signor Lago, has been bold enough to start a season of Italian Opera at St. Petersburg«.
- 12 Both the German productions were reported in prominent music journals in Britain. The *Musical Times*, for instance, mentioned the Hamburg premiere in February 1892 and the Darmstadt performances in June 1892.
- 13 Daily Chronicle, 18.10.1892.
- 14 Star, 18.10.1892.
- 15 St James Gazette, 18.10.1892.
- 16 Illustrated Sporting and Dramatic News, 29.10.1892.
- 17 For instance, »Piccolo« of the *Star* (18.10.1892) remarked that it should not have been put forth as »the battle-horse in a season of opera«.
- 18 Morning Post, 4.11.1892.

It was not excitement over the Russian mystique, then, that encouraged the impresario Joseph Lago to include *Onegin* in his Royal Italian Opera season for the Olympic in 1892. Indeed, it was not so much difference as interconnections that enabled *Onegin* to reach Britain. The idea of producing the opera had initially come from the pioneering impresario of English-language grand opera, Carl Rosa. He commissioned a translation of the libretto shortly after Tchaikovsky visited London to conduct the Philharmonic Society in 1888, but died before any performances took place.¹⁰ The project was then taken up by Lago, who may well have been familiar with the opera, having spent his winters working as an impresario in St Petersburg since 1888.¹¹ Access to the score also played a role. It was in 1892 that Tchaikovsky's publisher Jurgenson first released the parts for *Onegin*, helping the opera make its first German appearances in Darmstadt and Hamburg that year. It is likely that awareness of the opera's gradual spread across Europe also contributed to Lago's decision to stage *Onegin* in London.¹² Only once the opera became more accessible in practical terms then, through the easing of the transfer of peoples and objects between Russia and Western Europe, could *Onegin* spread.

Anglicising Russian Opera

Further evidence that being Russian was not a primary draw in 1892 can be found in the reviews. Many critics declared *Onegin's* plot, scenario and characters incomprehensible (as they had *Demon* and *A Life*). A critic for the *Daily Chronicle*, for instance, asserted that: »an opera written by a Russian for his own countrymen [...] »Eugène Onegin« brings before an English audience society and manners with which it is unfamiliar«.¹³ Not only this, but difference was commonly treated as a marker of backwardness: in the *Star*, a critic signing himself »Piccolo« wrote that »an extraordinary naïveté which characterise[d] both book and music [was] starting to an English mind«.¹⁴ The usual othering stereotypes of wildness and barbarism also surfaced. In the *St James Gazette*, Lensky was described as a »member of the irritable race«¹⁵, and the critic for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* attempted to persuade his readers that the two ballroom scenes were proof that »the Russians« were »most excitable, almost barbaric, dancers«.¹⁶

That said, neither did *Onegin's* Russian status dictate its fate. Critics offered various explanations for the season being cut short. Some blamed Lago's failure to book enough star singers; others suggested that Lago should have chosen a safer option to head the season, such as *Lohengrin* or *The Magic Flute*.¹⁷ In a letter to the papers, Lago himself blamed the »exceptionally inclement« weather.¹⁸ One of the greatest problems, however, was competition from Covent Garden. Holding Royal Italian Opera seasons in the autumn was a new endeavour: traditionally, these were restricted to the period from around April to July, when the gentry came to the capital for the parliamentary session. By October, potential audiences were much diminished, and with two seasons running in tandem,

they would be split further. Not only did performances clash, but Lago's season was bound to compare unfavourably with that at the other house. Four years earlier, Covent Garden had come under the management of Augustus Harris, who spent extravagantly on refurbishing the interior, as well as the set and costume departments, and employed some of the most famed singers of the day (such as the de Reszke brothers). He won over numerous influential patrons in the process and by 1892, Covent Garden had become the focal point of high society.¹⁹

By comparison, Lago's venture bore the hallmarks of a subordinate enterprise. The Olympic had never hosted (and would never again host) an opera season, being known instead for melodrama, burlesques, variety shows and pantomimes.²⁰ As such, it did not boast an interior designed for society to mingle in, leading a critic writing for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* to lament that there was »nothing to induce the audience to leave their places between the acts«, in contrast to the newly fitted out Covent Garden.²¹ The staging afforded problems too. Now that Harris had raised standards at Covent Garden, audiences for the Royal Opera, as the *Sunday Times* columnist Herman Klein reflected in his memoirs, would not appreciate »opera on the cheap«. ²² In reviews of *Onegin*, critics complained that the orchestra and chorus were under-rehearsed; that the theatre's technical effects were weak – scene changes were excessively slow, and the lights failed to come up gradually to represent the sunrise in Tatyana's letter scene²³; and that many of the cast wore the same costumes throughout, despite the change of location and five-year time gap between the second and third acts.²⁴

The combination of the unglamorous staging and unfashionable venue encouraged critics to associate *Onegin* with the sort of lighter entertainments that were typical of the theatre. Being sung in English and by a largely English-speaking cast exacerbated the problem: English was rarely heard at Royal Opera seasons, and though in the 1880s Carl Rosa's opera company had come a long way in convincing the public that English grand opera could be a success, the project had gone into decline since his death in 1889.²⁵ A reviewer for the *St James Gazette* consequently compared the performance of *Onegin* to a »pantomime«²⁶, while George Bernard Shaw in a review for the *World* remarked that »the whole thing reminded [him] of The Colleen Bawn«²⁷, a popular melodrama dating from 1860. A number likened *Onegin* to the outmoded ballad operas of the Anglo-Irish composer Michael Balfe, and the critic for the esteemed theatrical journal, the *Era*, suggested outright that »Tschai'kowsky[']s songs [...] reminded the hearer of an opera by a native composer.«²⁸ Far from being exoticised, in the context of the Olympic stage and staging, *Onegin* came to be aligned with familiar British entertainments.

As much as the Olympic assumed a confused position somewhere between a grand opera house and repertory theatre, *Onegin* itself disconcerted critics for appearing to slip between serious and light genres.²⁹ In the 1880s and 90s, critics were becoming increasingly eager to categorise what should and should not be counted as opera. One cause was the new preoccupation with the notion of an »English Musical Renaissance«,

19 After 1892, Covent Garden maintained a monopoly on Royal Opera seasons. For more on Harris's tenure, see P. Rodmell, *Opera in the British Isles* (see note 7), pp. 53–61; and Harold Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958, pp. 222–273.

20 See Raymond Mander / Joe Mitchenson, *The Lost Theatres of London*, London 1968, p. 254.

21 *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 19.10.1892.

22 Herman Klein, *Thirty Years of Musical Life in London, 1870–1900*, London 1903, p. 208.

23 Complaints about lighting and staging were made, for example, in: *Fun*, 26.10.1892 and the *Star*, 18.10.1892.

24 *World*, 26.10.1892.

25 See P. Rodmell, *Opera in the British Isles* (see note 7), pp. 48–53. Note that Moody and Manners also sang with the Carl Rosa Company.

26 *St James Gazette*, 18.10.1892.

27 *World*, 26.10.1892.

28 *Era*, 22.10.1892. Gremin's da capo aria, »To Love all Ages are Obedient«, was frequently described as being »of a Balfeian pattern« (*Pall Mall Gazette*, 22.10.1892).

29 For similar criticisms in the Russian press over *Onegin*'s proximity to »the mundane stretches of prose fiction (jam) or the frivolous space of operetta (cuckolded husbands)«, see Julie Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending opera in Imperial Russia*, Stanford/CA 2000, pp. 122–123.

- 30 One critic remarked proudly that it was »a characteristic indication of the tone and temper of the audience who frequent Wagnerian opera, that when a cat appeared on the stage in the last act, there was not the faintest ghost of a giggle throughout the vast auditorium« (Musical Times, 1.7.1892). Note that Wagner's operas (such as *Lohengrin* and *Tannhäuser*), had already gained repertory status in London, but the music dramas had not fared well before 1892. For more on Wagner's British reception, see Emma Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford 2002, and Anne Dzamba Sessa, *Richard Wagner and the English*, Rutherford etc. 1979.
- 31 Observer, 18.10.1892.
- 32 Daily Telegraph, 18.10.1892.
- 33 Musical Times, 1.10.1892.
- 34 Illustrated Sporting and Dramatic News, 29.10.1892.
- 35 See, for instance, R. Taruskin, *Defining Russia Musically* (see note 2), p. xvii.

pursued not only by encouraging home-grown composers, but also by seeking to improve the nation's listening habits. Following a successful German season featuring Wagner's music dramas at Covent Garden in the summer of 1892, an unprecedented number of critics began to declare that these were the standard by which serious opera should be measured, and this the repertoire capable of attracting a cultural, rather than social, elite to the opera house.³⁰ A review in the new socialist-leaning daily paper, the *Star*, thus took *Onegin* to task for failing to adhere to Wagnerian dramatic principles. The pseudonymous Piccolo complained in particular about what he called »dramatic awkwardness«, a lack of innovation, and Tchaikovsky ruining the »»psychological moment«« in the third act with Gremin's ponderous aria in admiration of Tatyana. For Wagnerites, such traits rendered Tchaikovsky, to quote from the *Observer*, »merely a manufacturer of music, devoid of any inspiration«.³¹

But many, from leading music critics to those writing brief notices in fashion journals, maintained that opera should be entertaining and accessible, not progressive or challenging. Among these was the influential critic for the *Daily Telegraph*, Joseph Bennett – a staunch defender of Gilbert and Sullivan's Savoy operas, and frequent denigrator of the social elitism of the Royal Italian Opera and the cultural elitism of Wagnerism. While he admired Tchaikovsky's tunefulness, he regretted moments in *Onegin* which »resort[ed] to restless tonality«, »to harmonies sometimes more than a little crabbed, and to figuration so abundant that it often obscures what should be clear«.³² The author of a preview article in the *Musical Times*, meanwhile, objected to the most basic of quirks, from the lead being a baritone to the duel being fought with pistols (which are »so unmusical«).³³ Even the arioso passages proved too novel for some. The ever-traditional critic for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* ascertained: »I am afraid [...] that, advanced as the public may be in its musical tastes, it likes a broader line than Tchaikovsky sometimes draws between what is and what is not recitative«.³⁴ Therein lay the problem: *Onegin*, not intended for the grand stage, and not even classified by Tchaikovsky as an opera (rather as »lyric scenes«), did not fall comfortably on either side of the pressing debates that prevailed in British music criticism at that time. It was too straightforward for defenders of Wagnerian opera, too unusual for the champions of accessibility. And presented in a Royal Italian Opera season, but sung in English at the Olympic, *Onegin* would inevitably slip in between the emerging (though not yet classified) notions of »high« and »low« culture.

Not Russian Enough

Fourteen years later, however, the parameters by which *Onegin* would be judged had shifted significantly. When the Moody-Manners company revived the opera in 1906, the question driving each review was that which Taruskin has pinpointed as long having consumed Western criticism: »How Russian is it?«.³⁵ The issue sparked an extensive back-and-forth in

the *Saturday Review*, beginning with a scathing review by Harold Gorst. Tchaikovsky, he declared, was »one of the giants of musical history«, one of »the greatest and most venerated names on the roll-call of music«; but *Onegin* had the potential to damage this reputation. The reason? »If the music possessed distinctive national character«, Gorst affirmed, »the fact would certainly have enhanced the interest, and to some extent the worth, of the opera«.³⁶ The next issue featured an outraged response by the Russian translator, Annette Keeton. She defended the opera by avowing that it contained »the very essence« of a concept that had become much revered: »the Russian soul«.³⁷ Two further letters of retort appeared the following week, again asserting that this was a true Russian opera and accusing Gorst of the crime of being, by default of criticising something Russian, pro-German. One of the responders, Alexander Kinloch (an author of Russian-language learning texts) advised: »so much nonsense is constantly being written about Russia and the Russians by our indifferently informed press that for Heaven's sake let us try to keep it out of music«.³⁸ How, then, had being Russian switched from a hindrance to a badge of honour? And why was Tchaikovsky, in particular, expected to embody the »Russian soul«?

Russian Culture as Politics

Where in 1892 reviewers had balked at the concept of a Russian opera, in 1906, some were saying that the opera's nationality alone ought to inspire public support. One wrote:

»It may be hoped that, as our British musical opinion is fully awakened to the beauty and power and originality of the best products of the Slavonic spirit in music, ›Eugene Onegin‹ will hold the stage among the elect operatic masterpieces.«³⁹

This warming towards Russian culture at the turn of the century was stimulated, in part, by political events. The tensions that had plagued Russo-British relations had not dissolved altogether: the Eastern Question prevailed and fears were brewing over the balance of power in Europe.⁴⁰ But following the 1905 Revolution and heavy losses during the Russo-Japanese War, the Russian threat had waned. Germany, with whom Britain had been locked in an arms race since the 1890s, was the greater concern; by 1906, Britain was on the verge of signing the Anglo-Russian convention, which would form, with France, the Triple Entente against Germany, Austro-Hungary and Italy.

The »awakening« of British opinion to »the Slavonic spirit in music« had been fuelled by new enthusiasm for Tchaikovsky. Back in 1892, another limitation on Lago's enterprise had been that Tchaikovsky was relatively unfamiliar. Despite having travelled to London to conduct concerts of his own works in 1888 and 1889, and despite his songs and piano pieces being popular in the home, one reviewer of *Onegin* even commented that the »music of Tschaikowsky [was] new to Londoners«.⁴¹ While *Onegin* had done little for his British renown, the Fourth, Fifth and Sixth Symphonies,

³⁶ *Saturday Review*, 12.5.1906.

³⁷ Annette Keeton, »Sham v. Genuine Russian Music«, in: *Saturday Review*, 19.5.1906. This was followed by a response from Gorst (26.5.1906) and, in the same issue, two more letters defending *Onegin* by Alexander Kinloch and Gregory Bloch. Yet another letter from Keeton supporting *Onegin* was printed on 2 June.

³⁸ *Saturday Review*, 26.05.1906.

³⁹ *Musical Opinion and Musical Trade Review*, 1.4.1906.

⁴⁰ See J. Cain, *Bram Stoker and Russophobia* (see note 8) and Karl Beckson, *London in the 1890s: A Cultural History*, New York 1992, p. 367.

- 41 Moonshine, 29.10.1892.
- 42 The rise of Tchaikovsky's popularity in Britain has already been detailed in G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), pp. 5–13, and P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 32–33.
- 43 See G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), p. 10.
- 44 Ibid.
- 45 Musical Times, 1.2.1899.
- 46 See G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), pp. 13–18; Philip Ross Bullock, »Tsar's Hall: Russian Music in London, 1895–1926«, in: Rebecca Beasley / Philip Ross Bullock (eds.), *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, Oxford 2013, pp. 113–119; and S. Muir, »The Critical Reception of Rimsky-Korsakov« (see note 3), pp. 514–518 and 531–537.
- 47 See Leanne Langley, »Agency and Change: Berlioz in Britain, 1870–1920«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2007), pp. 306–348, here p. 341. She notes that works by Tchaikovsky were performed at the Queen's Hall Proms 611 times between 1895 and 1914, just behind Beethoven at 681, and far behind 2383 excerpts from Wagner operas.
- 48 Richard Alexander Streatfield, *Modern Music and Musicians*, London 1906, p. 315.
- 49 P. Bullock, »Tsar's Hall« (see note 46), p. 116.
- 50 See P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 71–98.
- 51 See Ezequiel Adamovsky, *Euro-Orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (c1740–1880)*, Oxford 2006, pp. 120–122 and 134–136.
- 52 For more on the society, see C. Peaker, »Reading Revolution« (see note 6), pp. 4–9.
- 53 See P. Bullock, »Pushkin's Poetry in England« (see note 1), p. 352. The intrigue *Free Russia* generated was so powerful that similar journals were published: *Darkest Russia* (1891–1893) and *The Anglo-Russian* (1897–1914).

premiered in 1893–4, took concert halls by storm.⁴² Tchaikovsky's death in 1893 only heightened interest: to British audiences, it appeared that the composer had been struck down in his prime.⁴³ According to Thomas, by 1897, the *Pathétique* Symphony was being performed across the country on average once every four weeks.⁴⁴ The success of Tchaikovsky's symphonies prompted »a flood of Russian music« into Britain.⁴⁵ Leading the way was Henry Wood (who had conducted the 1892 *Onegin*) and his Promenade Concerts at the Queen's (dubbed the »Tsar's«) Hall.⁴⁶ Of all the Russian composers introduced in this period, Tchaikovsky reigned supreme. Between 1897 and 1905, there were regular »Tchaikowsky Nights« at the Proms – the only composers performed more frequently were Beethoven and Wagner.⁴⁷ And by 1906, even after the introduction of music from composers such as Rimsky-Korsakov, Glazunov and Borodin, music historians were still declaring: »[Tchaikovsky's] music to Western ears has as strong a Slavonic flavour as that of any of his compatriots.«⁴⁸

The nature of Tchaikovsky's posthumous fame engendered a new set of expectations for his music. Wood's endorsement of Russian composers, as Bullock has indicated, was not merely a reflection of personal preference: he believed »that this repertoire could form the basis for encouraging and establishing an intelligent and committed audience for serious music«.⁴⁹ This same view had been espoused forcibly since the late 1890s by Rosa Newmarch, Britain's first authority on Russian music. In numerous articles, translations and programme notes, Newmarch linked nationalism with progressive politics, arguing (like so many others) that national music had the potential to unite and educate the masses. In this way, she professed that British composers had much to learn from Russian national composers. She championed Tchaikovsky in particular in the belief that symphonies such as the *Pathétique* could transcend class divides due to their immediate emotional appeal.⁵⁰

As indicated above, Russian artists had first been praised as inherently political among Britain's socialist groups. Indeed, leftist thinkers had voiced increasing enthusiasm for Russia throughout the nineteenth century due to their conviction that the peasant commune could be upheld as a social model and a potentially anarchic force against the old European order.⁵¹ From the late 1880s, the connection between Russian culture and socialist politics was explored with new vigour by a group of Russian émigrés headed by Sergey Mikhaylovich Stepnyak-Kravchinsky. In 1889, Kravchinsky, popularly known as »Stepniak«, founded the Society of Friends of Russian Freedom with the British politician Robert Spence Watson. Though their principal aim was to raise awareness of the sufferings of the Russian populace, the group also sought to promote and shape British interest in Russian culture.⁵²

Their key mouthpiece was the journal, *Free Russia*, established in 1890. Its pages were filled with tales of revolutionaries, Siberian horrors, persecutions, jailbreaks and captures. It also promoted new translations of Tolstoy, Turgenev and Dostoevsky novels, thus helping canonise the view that the Russian national character was predominantly melancholic and realist.⁵³ The captivating image the journal cultivated of Russia as an

empire brimming with revolutionary unrest meant that, by the turn of the century, the British public were beginning to distinguish between Russia's despotic leadership and its long-suffering people: rather than uncultivated upstarts, Russian artists, authors and composers came to represent a wealth of creative voices caught in a heroic struggle against »tsarist repression«.⁵⁴

This depiction of the Russian artist, combined with Tchaikovsky's reputation as a democratising force in music, rendered *Onegin* an apt choice for the Moody-Manners troupe. The company was known as a provider of opera for the masses (or at least the educated middle classes), and was often touted by supporters of schemes to nationalise opera. As a touring company, singing most operas in English, the Moody-Manners troupe could feasibly bring opera to »the million«, rather than the »upper ten« at Covent Garden.⁵⁵ Their 1906 tour included stops in Edinburgh, Glasgow, Newcastle, Liverpool, Birmingham and Sheffield University, as well as London⁵⁶, and they offered, according to John Runciman (the outspoken critic for the *Saturday Review*), »ambitious« programmes aimed at »lovers of opera«, in contrast to Covent Garden, attended by those who wanted »to admire royalty and be-diamonded ladies«.⁵⁷ In addition to *Onegin*, the company had chosen a series of what would have been considered »serious« (Germanic) operas: *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *The Marriage of Figaro* and *Greysteel* by Nicholas Gatty. And *Onegin* was thought, by Runciman at least, to be the most »ambitious« of them all. Provincial opera-goers, he declared, would once »have given all but our eyes and ears to hear ›Siegfried‹ and ›Tristan‹; while such things as ›Eugen Onegin‹ lay far outside the domain of our maddest dreams«, indicating that Russian opera had overtaken even Wagnerian music drama as the yardstick of operatic innovation (even though none had been heard in full since 1892). Expectations were high, therefore, that *Onegin* – an opera by a Russian composer, and performed by the people's opera company – would appeal to and enrich national tastes.

But with its merry, ornamental serfs, bourgeois protagonists and love triangles, *Onegin* did not fit the politicised image of Russian culture that won the admiration of figures like Runciman.⁵⁸ The same problem had already hindered the appreciation of Pushkin's original verse novel in Britain; Pushkin's politics, as Bullock has argued, and »polishedly European«⁵⁹ style did not match the Russia popularised in *Free Russia*, or the literature it canonised. By 1906, the operatic *Onegin* likewise appeared insufficiently profound and tragic for a Russian artist – especially for the composer of the *Pathétique*, which, following rumours about Tchaikovsky's untimely death, had been nick-named the »suicide symphony«.⁶⁰ The critic for the *Musical Standard* proclaimed that the story of *Onegin* was of »the short six-penny magazine order« making it unsuitable for »the national genius of Tchaikovsky«.⁶¹ Gorst, in his review entitled »Sham Tragic Opera«, assumed that *Onegin* was a failed attempt at a tragedy. Far from reaching the psychological depths of the Russian novel or of Tchaikovsky's symphonies, the opera contained, according to Gorst, an »idiotic and artificial plot« concerned only with »tin-pot emotions and false sentimentality«.

54 As described in the editorial for the first issue of *Free Russia* in August 1890.

55 »The million« denoted the general public, as opposed to »the upper ten«, or »upper ten thousand«, used to refer to the aristocracy and gentry.

56 This schedule can be traced through notices in contemporary music journals such as the *Musical Standard* between February and June 1906.

57 *Saturday Review*, 17.3.1906. William H. Cummings, a critic and the principal at the Guildhall School of Music, remarked similarly in an article on the company that »the educational advantages of the scheme [were] obvious«, in: *Musical Standard*, 23.12.1905.

58 Though *Free Russia* was quick to promote Russian culture, and though Stepniak attended the premiere, there was no mention of the 1892 *Onegin* in its pages.

59 P. Bullock, »Pushkin's Poetry in England« (see note 1), p. 371.

60 The symphony was given this label, for instance, by James Huneker in his *Mezzotints in Modern Music: Brahms, Tchaikovsky, Chopin, Richard Strauss, Liszt and Wagner*, London 1899, p. 86.

61 *Musical Standard*, 28.4.1906.

62 Saturday Review, 12.5.1906.

63 Edward Dannreuther, »Tschai-kowsky«, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, Macmillan 1889, p. 183.

64 Smart Society, 26.10.1892.

65 Era, 22.10.1892.

66 The expression first appeared in Dannreuther's programme notes for the British premiere of the First Piano Concerto at the Crystal Palace in 1876 (reprinted in: *Musical Standard*, 18.3.1876).

67 Daily Telegraph, 18.10.1892.

68 *Musical Standard*, 28.4.1906.

69 This can be found in the fourth part of *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. For more on Herder's enthusiasm for the Slavs, see Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford/CA 1994, pp. 305–338.

For this reason, he argued, performances of *Onegin* could »injure the reputation« of the »Russian master«. ⁶²

Nationalness and Modernity

The music was also deemed not national enough for Tchaikovsky the »Russian master« and »national genius«. While the lack of local colour had garnered some comment in 1892, it was not a prominent theme in the reviews. At this time, Tchaikovsky was already considered a national composer. As is well known, since the 1860s, the Mighty Handful and their mouthpiece, Vladimir Stasov, had promoted the view that they were the representatives of an authentic, Russian national sound, while composers such as Tchaikovsky and Rubinstein, were inauthentic cosmopolites. But this perspective had not yet percolated abroad, largely because the music of the Kuchka was so little performed outside Russia. Indeed, in the first edition of George Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, published between 1879 and 1890, Tchaikovsky's music was described as fully representative of »the Slavonic temperament«. ⁶³

As a result, critics wondered that »with the exception of an interesting peasants' chorus and the nurse's song, [*Onegin*] show[ed] no trace of Russian national influence« ⁶⁴, instead following, »the plan of European composers«. ⁶⁵ Neither did the opera live up to the phrase that had become synonymous with Tchaikovsky's name since appearing in Grove's *Dictionary*: »fiery exaltation on the basis of languid melancholy«. ⁶⁶ Bennett quoted the catchphrase, before clarifying that this had »little to do with the music of ›Eugene Onegin‹«. ⁶⁷ There were, therefore, some mutterings that *Onegin* was uncharacteristic; but at a time when there was still scant interest in Russian composers, when Tchaikovsky was little known and when sounding »too Russian« was something of a deterrent, the most critics expressed was mild surprise.

In 1906, by contrast, reviewers scrambled to make excuses for the apparent dearth of local colour. The critic for the *Musical Standard*, in rhetoric reminiscent of articles in *Free Russia*, claimed erroneously that »the evil political conditions of Russia« had prohibited the »public expression« of national feeling in the period Tchaikovsky composed *Onegin*. The »bastard Russo-Italo-Teuto-French stuff« that resulted, he continued, was »not Tchaikovsky at all«. ⁶⁸ a marked contrast to gentler comments in 1892 that the opera was rather European sounding, and an indication that the myth of otherness – of the existence of purely Russian music – was becoming entrenched.

It was not just the lack of national colour that troubled critics in 1906. As well as soulfulness and profundity, the Russian artist was expected to exhibit a conviction for modernity. For over a century, premonitions had been made in and outside Russia about the country's impending cultural significance. Famously, Johann Gottfried von Herder had suggested in 1791 that the »Slavs« were Europe's upcoming people. ⁶⁹ As the music of Glinka and Rubinstein began to spread abroad in the 1860s, such suggestions

became more pronounced, particularly among French critics advocating an alternative musical future to that posed by Wagner.⁷⁰ These sentiments migrated gradually to Britain, impelled in the 1890s by an increasing familiarity with the music of the *Kuchka*.⁷¹ At the same time, Tchaikovsky's immense popularity meant that, for many, he remained the benchmark of modern Russian composition, and was thus expected to display an equal dedication to innovation. In 1904, Keeton had written an article in which she described all Russian composers, Tchaikovsky included, as knowing

»how to assimilate and utilise all the best qualities of opera as existent in Western Europe, whilst at the same time [breathing] into their creations that unanalysable and unfathomable Slav spirit which renders these works an absolutely unique type of modern music.«⁷²

To be representative of Tchaikovsky's best work, therefore, as well as to be nationally representative, *Onegin* needed to be modern. For Gorst, the opera's traditionalisms consequently became a marker of inauthenticity:

»The chief impression made upon the mind was that the composer had endeavoured throughout to follow conventional models and to produce [...] a popular success according to prevailing taste.«⁷³

Keeton retorted that both Pushkin and Tchaikovsky's versions of *Onegin* had »struck such an entirely new note« when they first appeared that it was some time before they were understood even in Russia. She thus treated Gorst's hostility as proof in itself of the opera's modernity: »all that is best in Russian art«, she reasoned, »is still obviously quite beyond the range of English sympathy and comprehension.«⁷⁴ As such, assumptions of incomprehensibility due to backwardness that had formerly plagued responses to Russian composers were flipped on their heads: if British audiences could not understand Russian works, it was because this was the music of the future.

Others found further evidence to suggest that *Onegin* was more forward-looking than it might first appear. »Common Time« of the *Magazine of Music* confessed that he had not appreciated *Onegin* in 1892 because »we younger men were all for Wagner«.⁷⁵ Now, he continued, it seemed that »Tchaikovsky had stumbled nearly thirty years ago on an aspect of the operatic art which is of much moment«⁷⁶ – *verismo*. From the late 1890s, the realist operas of the so-called New Italian School, particularly those of Puccini, had overtaken even Wagner in popularity in London.⁷⁷ Therefore, although *Onegin* had aged further since 1892, it was now described by one critic as »a fine specimen of modern operatic music«, due to its ordinary characters and situations, and diegetic musical moments.⁷⁸ Moody and Manners appear to have been well aware that drawing out *Onegin*'s similarities with *verismo* would appeal to their audiences: for some performances, the finale was changed so that, rather than Onegin simply running off stage, he shot himself. By aligning *Onegin* with a trend that emerged after the opera was written, company and critics alike indicated that Tchaikovsky was truly ahead of his time.

70 See Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's *A Life for the Tsar* in Nice, 1890«, in: Cambridge Opera Journal 27 (2015), pp. 35–62, here pp. 47–48.

71 See P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 86–89 and S. Muir, »The Critical Reception of Rimsky-Korsakov« (see note 3), pp. 537–540. Borodin's Symphony No. 2 at its British premiere in 1896, for example, was described as foreshadowing the »music of the future«, in: Musical Times, 1.4.1896, in G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), p. 15.

72 Contemporary Review, 1.4.1904.

73 Saturday Review, 12.5.1906.

74 Saturday Review, 19.5.1906.

75 Musical Opinion and Musical Trade Review, 1.4.1906. »Common Time« was a collective pseudonym.

76 Ibid.

77 For evidence of the influx of Puccini operas see, for instance, listings in Alfred Loewenberg, *Annals of Opera, 1597–1940*, Calder 1978.

78 Musical Opinion and Musical Trade Review, 1.4.1906.

Conclusions

It was only in the early twentieth century, then, that British responses to *Onegin* appeared which match the picture Taruskin has so often described – of Western audiences only interested in Russian opera for its Russian quotient. Importantly, where Taruskin has argued that Western listeners have deciphered Russianness only in the presence of folksong, here, critics also argued over whether *Onegin* was profound enough, tragic enough and modern enough to be labelled Russian. These traits, what is more, were not just desirable of Russian music, but for any opera that could form a repertoire worthy of uniting and enlightening the British public. Russian music at this time, therefore, represented more than something exotic – on the contrary, it was something that British composers might learn from, and that might edify the nation. In other words, such imports represented a sort of cosmopolitan nationalism, whereby international repertoire had a part to play in nation building.

Although it was a long time before *Onegin* became a staple in Britain's opera houses, the discussion these performances provoked about the nature of Russian music would prove formative in the coming years. There was a fine line between Russians being viewed as the future of music and as barbaric; as democratising musical culture and debasing taste; as offering a model of national music to inspire British composers, and being incomprehensible. The reason was, of course, that these oppositions were mutually dependent. The concept of Russia being the future was bound up with the idea that it was closer to its ancient past. To attract the masses, human interest and accessibility were tantamount. And the badge of nationalness was won by being nationally specific – the more unfathomable to outsiders, the better. Despite causing problems for the early reception of Russian operas in Britain, it was amidst these contradictions that the groundwork for the eventual appreciation of Diaghilev and Stravinsky as modernists was laid: their modernity was defined, paradoxically, by their primitivism.⁷⁹

Ken Hirschkop has argued that many of the earliest efforts to support Russian culture in Britain were short-lived because »those who listened most attentively were not in a position to make it stick«.⁸⁰ Individuals such as Lago, who was edged out by competition from Harris, or Moody and Manners, whose company held little cultural clout, were unable to secure a place for *Onegin* in the repertoire. Indeed, despite claims by Runciman and Newmarch that Russian opera was the ideal repertoire for »the million«, it was only once the audiences of Covent Garden became enamoured with *Boris Godunov*, *Khovanshchina* and *Prince Igor* during Diaghilev and Thomas Beecham's seasons in 1913–14 that Russian operas could begin to »stick«.⁸¹

79 R. Beasley / P. Bullock, »Introduction«, in: *Russia in Britain* (see note 46), p. 9.

80 Ken Hirschkop, »Afterword«, in: *ibid.*, p. 268.

81 See Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford 1989, pp. 302–329, and Gareth Thomas, »Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911–1929«, in: Matthew Riley (ed.), *British Music and Modernism, 1895–1960*, Burlington/VT 2010, pp. 67–92.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag vergleicht die zwei ersten britischen Aufführungen von *Evgenij Onegin*: eine aus dem Jahr 1892, als Čajkovskij noch wenig bekannt war, und eine weitere aus dem Jahr 1906, als sich posthum sein Ruhm verbreitete. Die differierende Rezeption von Čajkovskijs Oper zeigt, dass Anfang des 20. Jahrhunderts die sogenannte »Russomanie«, die in den 1880er Jahren im Zusammenhang mit der russischen Literatur entstanden war, sich auch im Operndiskurs des frühen 20. Jahrhunderts verankerte. Čajkovskijs wechselhafte Reputation wurde auch durch aufkommende Debatten zum Stellenwert der Oper in der Gesellschaft geprägt. Als Folge dieser veränderten Wahrnehmung beginnt sich jenes Image zu zeigen, welches Richard Taruskin beschrieben hat – die Beurteilung Čajkovskijs durch ein westliches Publikum aufgrund eines ausschließlich »russischen« Wertes. Und doch waren es nicht nur die von Čajkovskij zitierten Volkslieder, auf welche sich die Kritik stürzte, sondern auch die Frage, ob *Onegin* tiefsinnig, tragisch und auch modern genug war, um als eine russische Oper durchzugehen.

Boris Godunov in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell

Inga Mai Groote

Dass Modest Musorgskijs *Boris Godunov* in Frankreich mit besonderer Aufmerksamkeit rezipiert wurde, belegt schon das Charles Bordes zugeschriebene – allerdings letztlich nicht gesicherte – Bonmot nach der Premiere des Werkes, *Boris* sei ja offensichtlich der »Großpapa von Pelléas«. ¹ Die Pariser Aufführungen im Frühjahr 1908 (in russischer Sprache, eine Aufführung auf Französisch fand 1913 im Théâtre des Champs-Élysées statt) markieren nicht nur den Beginn der internationalen Rezeption der Oper überhaupt, sondern sie fanden in einem Kontext statt, in dem *Boris* zu einer Art Katalysator für opernästhetische Diskussionen in Frankreich werden konnte. Die Situation war vielschichtig: Zunächst kam das Werk relativ spät auf die Bühne, nicht nur im Verhältnis zu seiner Entstehungszeit und russischen Uraufführung ², sondern auch in der Chronologie der Debatten, nämlich deutlich nach der in Frankreich heftig ausgetragenen Auseinandersetzung mit Wagners Musikdrama und nach Debussys oft zum konstruktiven französischen Gegenbeispiel ausgerufenen und 1902 uraufgeführten *Pelléas et Mélisande*. Weiterhin konnte Musorgskij für grundsätzlichere Debatten als Beispiel dienen, wie sie seit den 1870er-Jahren über russische Musik insgesamt geführt worden waren und in denen nach Impulsen für neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten gesucht wurde.

Das Sprachproblem war für diese Produktion ebenfalls virulent – bevor zur Produktion 1908 eine Ausgabe mit französischem Text von Michel Delines und Louis Laloy erschien, war das Werk im Detail nur mühsam zugänglich, selbst wenn sein Ruf ihm vorseilte und seit den 1870er-Jahren wenigstens Exemplare des russischen Klavierauszugs in Paris vorhanden waren. ³ Erst durch die Initiative von Sergej Djailev, der über mehrere Jahre geschickt Unterstützung aus Russland mit dem Interesse von Pariser Patronen verband, um gerade mondänen Publikumsgruppen in Paris spektakuläre Programme bieten zu können (die in den Saisons der Ballets russes gipfelten) ⁴, wurde schließlich die Aufführung des *Boris* verwirklicht. Am 19. Mai 1908 fand die Premiere im Théâtre National de l'Opéra statt, mit russischen Sängern unter der Leitung von Felix Blumenfeld und mit Ausstattung von Aleksandr Golovin, Aleksandr Benua und Ivan Bilibin. Auch bei diesem Projekt arbeitete Djailev eng mit Gabriel Astruc zusammen, der mit seiner Agentur, der Société musicale, in Organisation, Werbung und Musikalienhandel aktiv war. ⁵

Die Rezeption des *Boris* in Paris hing besonders stark von vor Ort geführten Diskussionen ab, weshalb sich die Reaktionen neben den Ausführenden (wenngleich Šaljapins Darstellung des Boris als außergewöhnlich gefeiert wurde) und der prächtigen Ausstattung ⁶ vor allem auf die konzeptionellen Eigenheiten des Werkes und seine Bedeutung für die Operngeschichte konzentrierten. Dies stellt eine Besonderheit dar, die von

1 Louis Laloy erwähnt nur in der späteren Auflage (1944) seines *Claude Debussy* »le mot de Charles Bordes, sur l'escalier de l'Opéra, après la première représentation à Paris de *Boris Godounov*: »Le grand-papa de Pelléas, n'est-ce pas?« (vgl. Louis Laloy, *Debussy, Ravel et Stravinsky: textes de Louis Laloy (1874–1944)*, hg. von Deborah Priest, Paris 2007, S. 69).

2 Zum Werk und seiner Entstehung vgl. Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994, S. 227–232.

3 Vgl. André Schaeffner, »Debussy et ses rapports avec la musique russe«, in: Pierre Souvtchinsky (Hg.), *Musique russe*, Paris 1953, Bd. 1, S. 95–138, hier S. 108, sowie Edward Lockspeiser, »Musorgsky and Debussy«, in: *The Musical Quarterly* 23 (1937), S. 421–427, hier S. 421 und 423.

4 Lynn Garafola, *Djaghilev's Ballets Russes*, New York etc. 1989, v.a. S. 161–171.

5 Zu ihm Roland Huesca, »Gabriel Astruc, un entrepreneur de spectacle à la Belle Époque«, in: Pascale Goetschel (Hg.), *Directeurs de théâtre, XIX^e–XX^e siècles: histoire d'une profession*, Paris 2008, S. 143–165.

6 Siehe das Material bei Martine Kahane, »Un succès... non!... un triomphe...«, in: *Opéras russes à l'aube des Ballets russes, 1901–1913. Costumes et documents*, Ausstellungskatalog, [Paris] 2009, S. 34–65.

den Verantwortlichen wohl in unterschiedlichem Maße intendiert war: Der Initiator Djugilev rechnete nach seinen Pariser Erfahrungen in den Vorjahren (der Organisation einer Kunstausstellung 1906 und einer Konzertreihe mit russischer Musik 1907) mit dem Interesse des Publikums für das Spektakuläre und Exotische und bot das Werk in einer noch einmal adaptierten Fassung der Bearbeitung von Nikolaj Rimskij-Korsakov. Die Strategie des Verlegers Bessel hingegen legt nahe, dass dieser mit einer Aufnahme des Werkes ins Repertoire rechnete und es sich für ihn nicht grundsätzlich von anderen von ihm vertretenen Opern unterschied. Dafür spricht beispielsweise, dass er parallele Arrangements für *Boris Godunov* und Rimskij-Korsakovs *Sneguročka* [Schneeflöckchen] traf, da beide im selben Jahr in Paris uraufgeführt wurden: Wenige Tage nach der Premiere von *Boris* an der Opéra wurde *Sneguročka* an der Opéra-comique gegeben (22. Mai 1908).⁸ Bessel ließ für beide Werke französische Klavierauszüge produzieren, die über Astrucs Agentur vertrieben werden sollten. Neben dem Klavierauszug, von dem Exemplare für Werbezwecke verteilt werden sollten, wurden auch Nummern separat gedruckt, wie für besonders beliebte Arien oder Szenen üblich, vermutlich in der Hoffnung, damit eine noch größere Zahl von Interessenten zu erreichen. Astrucs Abrechnungen für Bessel und Teile der Korrespondenz belegen jedoch, dass der Absatz, abgesehen von der Zeit der Aufführungen selbst, deutlich hinter den Erwartungen zurückblieb.⁹

Die Koinzidenz von *Boris* und *Sneguročka* im Jahr 1908 ist in den ästhetischen Debatten, gerade um den möglichen Einfluss von *Boris* auf Debussy, rasch aus dem Blick geraten. Sie ist jedoch bezeichnend für die Prägung des Pariser Interesses an russischer Musik, das sich auf die Werke des sogenannten »Mächtigen Häufleins«, also die Komponisten um Balakirev mit ihrem Projekt der Schaffung einer eigenständigen russischen Musik, konzentrierte und daraus produktive Anregungen zu ziehen hoffte.

Hintergrund

Die Rezeption des Opernkomponisten Musorgskij wurde deutlich beeinflusst von der Wahrnehmung russischer Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert im Allgemeinen, die in Frankreich phasenweise deutlich anders akzentuiert war als in anderen westeuropäischen Ländern. Während Čajkovskij nur vorübergehend auf größeres Wohlwollen stieß, setzten sich die Angehörigen des Mächtigen Häufleins in der Wahrnehmung des französischen Publikums als Vertreter wahrhaft »russischer Musik« nachhaltig durch – und das von einer überschaubaren Auswahl ihrer Werke konstituierte Referenzrepertoire wurde als geradezu kongenial zu eigenen ästhetischen Positionen und Absichten wahrgenommen, da sich dort Aspekte wie alternative Formbildung, ausdifferenzierte Instrumentation, Verwendung folkloristischen Materials oder Modalität beobachten ließen, die auch als Impulse für die französische Musik verstanden werden konnten.¹⁰ Nach dem Erwachen des Interesses in den 1880er-Jahren wa-

7 Dazu ausführlicher Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19), Kassel 2014, S. 57–62.

8 Nicole Wild / David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-comique Paris. Répertoire 1762–1972*, Sprimont 2005, S. 407. Nikolaj Čerepnin berichtete brieflich über die von ihm beaufsichtigten Proben, vgl. Nikolaj Rimsky-Korsakov, *My musical life*, übers. nach der 5., überarb. russ. Ausgabe, hg. von Judah A. Joffe, London 1974, S. 452–456.

9 Für eine Auswertung der einschlägigen Dokumente, siehe I. M. Groote, *Östliche Ouvertüren* (wie Anm. 7), S. 177–178 und 380–384.

10 Ausführlicher I. M. Groote, *Östliche Ouvertüren* (wie Anm. 7).

- 11 Vgl. Inga Mai Groote: »Unisant l'Hymne russe avec la Marseillaise: Der Klang der französisch-russischen Allianz in Paris 1893«, in: dies. (Hg.), *Musik in der Geschichte – zwischen Funktion und Autonomie* (Münchner Kontaktstudium Geschichte 13), München 2011, S. 77–99.
- 12 Vgl. Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester 2005, v.a. S. 43–47 und 321–323.
- 13 So bereits A. Schaeffner, »Debussy et ses rapports avec la musique russe« (wie Anm. 3), S. 118.
- 14 Zu ihrer Biographie vgl. Aleksandr N. Tumanov, *The Life and Artistry of Maria Olenina d'Alheim*, Edmonton 2000; zu den Gesprächskonzerten I. M. Groote, *Östliche Ouvertüren* (wie Anm. 7), S. 157–158.
- 15 Vgl. Pierre d'Alheim, »Moussorgski«, in: *Le Magazine international. Organe trimestriel de la Société internationale artistique*, Juni 1896, S. 15–18.
- 16 So in Musorgskijs autobiographischer Skizze, vgl. dazu Richard Taruskin, »Handel, Shakespeare, and Musorgsky: The Sources and Limits of Russian Musical Realism«, in: ders., *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton 1993, S. 71–95, v.a. S. 74–80; zu seinen ästhetischen Positionen auch D. Redepenning, *Geschichte* (wie Anm. 2), S. 224–255.
- 17 Marie Olénine-d'Alheim, *Le legs de Moussorgski*, Paris 1908.
- 18 Z.B. ebenda, S. 24, 30–31, 41.
- 19 Ebenda, S. 61: »ce sont la France et la Belgique, douées d'une intelligence si claire, si subtile et nullement encline au mysticisme, qui ont, les premières, compris le Réalisme intime de Moussorgski.«
- 20 César Cui, *La Musique en Russie*, Paris 1881.
- 21 Pierre d'Alheim, *Moussorgski*, Paris 1896; der Band enthält auch eine knappe Bibliographie mit russischen und französischen Titeln.

ren vor allem unter den veränderten politischen Bedingungen (Frankreich und Russland näherten sich einander gegen einen gemeinsamen Feind, das Deutsche Reich, an) die 1890er-Jahre entscheidend – mit Höhepunkten im aufgeführten Repertoire in den Jahren 1893 und 1896, also den Jahren der öffentlichen Zelebration der anstehenden Unterzeichnung der französisch-russischen Allianz sowie des Staatsbesuchs des Zarenpaares in Frankreich.¹¹ Musikalisch gaben diese Jahre in noch größerem Maße als die oft zitierten Nationenkonzerte auf der Weltausstellung 1889¹² Anstöße zur Etablierung bestimmter Werke im Musikleben; es handelte sich vor allem um Orchesterwerke wie Borodins *Steppenskizze* und 2. Symphonie, Rimskij-Korsakovs *Antar* und *Sadko* oder Balakirevs *Tamara*.¹³ Opern blieben dabei unterrepräsentiert, was auch auf pragmatische Gründe, vor allem die Notwendigkeit von Übersetzungen, zurückzuführen ist. Von Musorgskij erlebten in den 1890er-Jahren zunächst nur die Lieder eine aufksamere Rezeption in Paris, da sie von der Sängerin Marie Olénine-d'Alheim (1869–1970) und ihrem Mann, dem Linguisten und Publizisten Pierre d'Alheim (1862–1922), in zahlreichen Programmen und Gesprächskonzerten vorgestellt wurden.¹⁴ An ihnen wurden besonders die Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks hervorgehoben. Hinsichtlich der Verbindung von Text und Musik waren auch Informationen über Musorgskijs eigene einschlägige Überlegungen bereits zu dieser Zeit verfügbar. In einem Artikel in *Le Magazine international*¹⁵ zitierte Pierre d'Alheim 1896 die Selbstaussagen des Komponisten zur Sprachbehandlung, in denen er sich auf die Prinzipien von Virchow und Gervinus beruft und die sein besonderes Interesse an der Gestaltung der Sprachmelodie selbst charakterisieren.¹⁶ Gerade im Jahr der *Boris*-Aufführung veröffentlichte Olénine-d'Alheim noch einen umfangreicheren Essay zu Musorgskijs Vokalschaffen, *Le legs de Moussorgski*¹⁷, in dem aufbauend auf den Texten zu den früheren Konzerten noch einmal konzentriert die Qualitäten von Musorgskijs Sprachvertonung und das Verhältnis zu folkloristischen Traditionen kommentiert werden. Sie charakterisiert Musorgskijs »Realismus« als Bemühen danach, alle Lebensäußerungen darzustellen, die Sprache auch des Volkes genau abzubilden und damit eine besonders ergreifende Menschlichkeit der Werke zu erreichen, und verweist dafür insbesondere auf *Boris*.¹⁸ Ihre Hinweise für Interpreten ziehen Parallelen zur rhapsodischen Vortragsweise von Volkssängern; die Autorin suggeriert überdies, gerade Belgien und Frankreich stünden dieser Art des Realismus von ihrer Anlage her besonders nah, denn sie seien »begabt mit einer klaren, subtilen und keineswegs zum Mystizismus neigenden Intelligenz«.¹⁹

Eine Vorstellung von *Boris* konnten interessierten Lesern in Frankreich vor der Aufführung zumindest französischsprachige musikgeschichtliche Publikationen vermitteln; nach César Cuis breit rezipiertem, aber deutlich zugunsten der Kutschkisten gefärbtem Überblick *La Musique en Russie* (1881)²⁰ war es beispielsweise die Musorgskij-Monographie von Pierre d'Alheim (mit ausführlichen Beschreibungen von *Boris* und *Chovanščina*)²¹, die von anderen Autoren wie Paul Dukas oder Arthur Pougin benutzt wurde. Neben den Erwähnungen in solchen Schriften wurde Musorgskij

als Opernkomponist einem größeren Adressatenkreis in den musikgeschichtlichen Vorlesungen von Louis-Albert Bourgault-Ducoudray am Conservatoire vorgestellt, zu denen im *Ménestrel* auch Résumés publiziert wurden. Er stellte die russischen Opern insgesamt als weder italienisch-gesangsorientiert noch wagneristisch-orchesterlastig dar, sondern als Beispiele für eine Konzeption, die die Musik dem Drama eher unterordnet und auf diese Weise nach der Vereinigung von Dichtung und Musik strebt. In diesem Kontext werden Musorgskij als besonders individueller Künstler und *Boris Godunov* als ebenso unkonventionelles Werk vorgestellt. Die von Marie Daubresse verfasste Zusammenfassung lehnt sich für die Beschreibung des Stückes allerdings stark an Cuis einschlägiges Kapitel an²², es werden die Selbständigkeit der Szenen (sie greift Cuis Charakterisierung als musikalische Chronik auf) und der Schluss mit dem Lied des Gottesnarren hervorgehoben, dazu die Gestaltung der Chöre als »fast wörtliche Abbildung von volkstümlichen Liedern«.²³

Aufführungen wenigstens von Auszügen aus *Boris* waren Raritäten. Im November 1896 wurden bei einem Gastspiel des Dirigenten Aleksandr Vinogradskij bei den Concerts Colonne Introduction und Polonaise des »Polenaktes« gespielt, allerdings eher zurückhaltend aufgenommen; laut der Kritik Henri Barbedettes fiel die Polonaise gegen diejenige Meyerbeers in *Struensee* ab.²⁴ 1907 schließlich waren der II. Akt und die Szenen Pimens und Varlaams im Rahmen der erwähnten *Concerts historiques russes* erklingen und von interessierten Beobachtern wie Debussy begrüßt worden.²⁵ Das Programmbuch zu den Konzerten 1907 bot zudem Kommentare, in denen im Anschluss an Cui besonders die Eigenheiten der russischen Schule wie Kolorit und folkloristisches Material hervorgehoben und die Bedeutung der Komponisten des Mächtigen Häufleins herausgestrichen werden. Zum *Boris* heißt es, Musorgskij habe sein Werk angelegt als »eine Abfolge von Szenen, die unabhängig von herkömmlichen Anlagen konstruiert sind, und durchgehend melodisches Rezitativ verwendet. In geeigneten Momenten erscheinen auch aus der nationalen Folklore übernommene lyrische Aufschwünge. [...] Musorgskij bleibt eine Art Primitiver, der mehr um die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks als um eine ausgefeilte Faktur besorgt ist.«²⁶ Mit diesem zuweilen übertriebenen Realismus sei *Boris* ein »grundlegend innovatives Werk«.²⁷ Einige Kritiker blieben jedoch zunächst reserviert; so wurde Pimens Solo als monoton und Varlaams Lied als an Webers *Freischütz* gemahnend beschrieben.²⁸ Die Frage, inwieweit Musorgskij mangelndes kompositorisches Handwerk vorzuwerfen wäre, klingt in diesen Kommentaren dieser Zeit verschiedentlich bereits an.

Auch andere Opern russischer Komponisten konnten in Frankreich nur sehr punktuell wahrgenommen werden – vollständige Aufführungen wie Glinkas *Žizn' za carja* [*Ein Leben für den Zaren*] in Nizza (1890)²⁹ oder Rubinsteins *Néron* in Rouen (1894)³⁰, der ebenso wie César Cuis *Flibustier* (1894)³¹ bereits auf einem französischen Libretto beruhte, waren die Ausnahme; aus Borodins *Knjaz' Igor'* [*Fürst Igor*] wurden nur Auszüge, besonders die Polowetzer Tänze (II. Akt) – diese jedoch regelmäßig – aufgeführt und trugen zum Bild einer exotisch gefärbten russischen Musik bei. Vergli-

22 Vgl. C. Cui, *La Musique en Russie* (wie Anm. 20), S. 88–89 (das Résumé des Inhalts ist fast wörtlich übernommen).

23 Marie Daubresse, »Cours d'histoire de la musique russe de M. Bourgault-Ducoudray. La musique russe (suite)«, in: *Le Courrier musical* 5 (1902), S. 165–167, hier S. 166.

24 Vgl. *Le Ménestrel* 1896, S. 366; ähnlich die Kritik von Alfred Bruneau (*Le Figaro*, 19.11.1896).

25 So in einem Brief an Astruc, vgl. Claude Debussy, *Correspondance 1884–1914*, hg. von François Lesure, Paris 1993, S. 225.

26 Übers. nach *Cinq concerts historiques russes, donnés sous le patronage de la Société des Grandes auditions musicales de France*, Paris 1907 [Programmbuch], S. 64f.

27 Ebenda, S. 65.

28 Vgl. die bei Caryl Emerson / Robert W. Oldani, *Modest Musorgsky and »Boris Godunov«*. *Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge 1994, S. 117, zitierte Kritik aus der *Revue musicale*.

29 Hierzu neuerdings Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's »A Life for the Tsar« in Nice, 1890«, in: *Cambridge Opera Journal* 27 (2015), S. 35–62.

30 Vgl. *Extraits de la presse française et étrangères et lettres de MM. Rubinstein, Barbier et Heugel, relatifs à la création [...] de Néron*, [Rouen 1894], sowie Loïc Valdelogre, *Rouen sous la III^e République. Politiques et pratiques culturelles*, Rennes 2005, S. 100.

31 Vgl. Vincenzina C. Ottomano, »Migrazione e identità musicale. »Le Flibustier« di Cezar' Kjuji a Parigi«, in: Sabine Ehrmann-Herfort (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (Analecta musicologica 49), Kassel etc. 2013, S. 194–209.

chen mit diesen Werken wurde allerdings die Inszenierung von *Boris Godunov* mit einem erheblich stärkeren Interesse an konzeptionellen Fragen wahrgenommen. In den Diskussionen sind dabei vor allem zwei Stränge auszumachen: einerseits die Darstellung Musorgskijs als eines »Befreiers« der Musik von konservativ-klassizistischen Fesseln (und sei es durch Regelverstöße aus Ignoranz), andererseits seiner Fähigkeiten in der Sprachdarstellung und als Vertreter einer von Wagner gänzlich unabhängigen Konzeption von Musiktheater.

Reaktionen und Lesarten

Die in Paris aufgeführte Fassung des *Boris* unterlag starken Eingriffen, bei denen sich Djagilev vor allem von Prinzipien dramaturgischer Wirkung hatte leiten lassen. Dabei fielen die Szenen in der Schenke und in Marinas Gemächern weg, die übrigen wurden so angeordnet, dass Boris und der Prätendent stärker als Antagonisten gegenübergestellt werden und dadurch die Handlung weniger episodisch wirkt.³² Die Reaktionen von Kritik und Musikleben auf die Aufführung waren im Großen und Ganzen positiv bis begeistert, wobei die Besucherzahlen der mittleren Aufführungen zu wünschen übrig ließen³³; die Frage nach Rimskij-Korsakovs Eingriffen stellte sich zunächst nur vereinzelt. Typisch für die Aufgeschlossenheit des Publikums ist etwa die Tagebuchnotiz der Musikkennnerin und Mäzenin Marguerite de Saint-Marceaux: »Boris in der Opéra, auf Russisch. [...] Ein unvergesslicher und absolut künstlerischer Eindruck. Die Ausführung, die Musik, die Vokalensembles sind perfekt. Das ist eine neue, farbig-e Musik. Debussy hat ungeniert daraus geschöpft.«³⁴

Abgesehen von den erwähnten Klavierauszügen mit französischer Übersetzung wurden auch Einzelnummern in Musikzeitschriften abgedruckt, obgleich der Verleger diese Praxis eigentlich ablehnte.³⁵ Die Einleitung zur Krönungsszene wurde (als »Les Cloches de Moscou«) als Beilage in *Le Monde musical* veröffentlicht³⁶, das *Lied von der Wanze* (II. Akt) im *Album Musica*, einer monatlich erscheinenden Sammlung von Klavier- und Vokalstücken zur Zeitschrift *Musica*, die Astruc in Zusammenarbeit mit Pierre Lafitte herausgab. Im *Album Musica* wird eine einleitende Bemerkung vorangestellt, es handele sich »um ein schönes Beispiel für ein russisches Volkslied, in der wunderbaren Art der *Kinderstube*«;³⁷ Damit wird nicht deutlich zwischen dem Aufgreifen eines volkstümlichen Tonfalls im Wanzenlied und »realistischen« Charakteristika anderer Liedkompositionen Musorgskijs unterschieden, allerdings an schon geläufige Stereotype der Musorgskij-Rezeption angeknüpft. Als Bezugspunkt dienen Musorgskijs in Paris wohl bekannteste Werke, denn gerade die *Kinderstube* wurde seit den Alheim-Konzerten in den 1890er-Jahren immer wieder als Paradebeispiel für Musorgskijs Textbehandlung und authentisch-einfache Ausdrucksweise zitiert (auch die bekannte überschwängliche Musorgskij-Kritik Claude Debussys von 1901 bezieht sich auf die Lieder³⁸). Dass aber auch das Glockengeläut mit seinen Akkorden in Tritonusrelation wohl zu den immer wieder rezipierten Elementen

32 Zu dieser Fassung vgl. C. Emerson / R. W. Oldani, *Modest Musorgsky* (wie Anm. 28), S. 114–124 (Djagilevs Szenenfolge ist Kloster – Pimens Zelle – Krönung – Garten in Sandomir – Kreml – Wald by Kromy – Boris' Tod).

33 Vgl. ebenda, S. 119–120.

34 Übers. nach Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal 1894–1927*, hg. von Myriam Chimènes, Paris 2007, S. 519 (19.5.1908).

35 Vgl. Bessels Briefe vom 14./27.4. und 17./30.4.1908, I. M. Groote, *Östliche Ouvertüren* (wie Anm. 7), S. 381.

36 Modest Musorgskij, »Boris Godounow. Prélude au tableau de Couronnement (Les Cloches de Moscou)«, in: *Le Monde musical*, 15.5.1908 (Beilage).

37 *Album Musica* 1908 Nr. 70, S. 158–160 (»C'est un joli specimen de chanson populaire russe, dans le goût de l'admirable »Chambre d'enfants« du même auteur«).

38 Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, übers. von Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 28–29 und 44. Vgl. dazu etwa Theo Hirsbrunner, »Musorgsky und Paris um 1900«, in: ders., *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez. Essays*, Salzburg 1997, S. 101–107, v.a. S. 104.

gehörte, zeigen – auch schon vor der Begegnung mit dem aufgeführten Werk – Spuren in verschiedenen Kompositionen, von Klavierwerken Debussys³⁹ über Opern Alfred Bruneaus⁴⁰ bis hin zu Charles Tournemires 3. Symphonie (1913), die die Christianisierung Russlands zum Thema hat und die Glocken Moskaus evoziert. Entsprechende konkrete Auswirkungen wurden seinerzeit kaum diskutiert – mit Ausnahme der Frage nach der Ausstrahlung auf Debussy (sie scheint auch in der zitierten Bemerkung von Saint-Marceaux auf – nach eigenem Eindruck oder aufgrund von Äußerungen in ihrem musikalischen Bekanntenkreis). In erster Linie ist jedoch auffällig, wie sehr die Frage nach wagneristischen Grundsätzen und französischen Alternativen die Diskussion um *Boris* prägt.

Jean Marnold besprach in einem ausführlichen Artikel im *Mercure de France* vergleichend *Sneguročka* und *Boris*.⁴¹ Während Rimskij-Korsakovs Oper als gerade im Verhältnis zu seinen symphonischen Dichtungen als enttäuschend konventionell eingeschätzt wird (das Werk sei irgendwo zwischen durchschnittlichem Ambroise Thomas und langweiligem Čajkovskij angesiedelt), beurteilt Marnold *Boris* sehr positiv. Er biete eine »strahlende Offenbarung«, und die handwerklichen Mängel des Komponisten, besonders in der Orchesterbehandlung, werden ins Positive gewendet, da sie »sein Genie gerettet« hätten. Das Werk erwecke nicht den Eindruck von Kunst-Musik, sondern der klangliche Ausdruck und sein Gegenstand seien durchweg untrennbar miteinander verbunden. Dieses Fehlen von Künstlichkeit gemahnt Marnold an Shakespeare'sche Dramatik. Der Artikel gipfelt schließlich in der Aussage, dass mit dem *Boris* – wie einst das Voltaire'sche Licht aus dem Norden – nun noch einmal eine Wahrheit von dort gekommen sei, die sich als fruchtbar erweisen möge.⁴²

Die Bedeutung von *Boris* könne, so Marnold, nur gewürdigt werden, da man selbst die debussystische Befreiung (»la libération debussyste«) erlebt habe. Diese sei zwar von Musorgskij abhängig, das schmalere aber Debussys Wert nicht, ähnlich wie ja auch Wagner von Weber beeinflusst worden sei.⁴³ Damit habe schon ein Vierteljahrhundert vor Debussy ein *Pelléas et Mélisande* entsprechendes »système dramatique« existiert, eine neue Art der Musikdramatik, die sich von allen Formen und Formeln freigemacht habe. Marnold kontrastiert die Entstehungszeit des *Boris* mit den parallelen Wagner'schen Schöpfungen; zur gleichen Zeit »hat [Musorgskij] wenn schon nicht das Leitmotiv aus seinem Musikdrama ausgeschlossen, aber doch die Symphonie mit ihrem rein musikalischen Interesse an der Verarbeitung von Themen.«⁴⁴ Der von Marnold hier für die Verarbeitung verwendete eher negative Begriff »trituration« (Zermahlung) verweist auf eine Tendenz der zeitgenössischen französischen Musikkritik, thematische Arbeit auch in symphonischer Musik dann abwertend zu beschreiben, wenn sie als unmotiviert erscheint. Dass ein analoges Argument auch auf musikdramatische Werke angewendet werden kann, ist gerade im französischen Kontext nicht überraschend, da dort mindestens seit Vincent d'Indy zyklische Themen und Leitmotive als einander entsprechende Mittel gelten konnten.⁴⁵ Die Bedeutung motivischer Beziehungen im *Boris* deutlich herunterzuspielen (während Marnold gleichzeitig in *Sneguročka* immerhin die Verwendung von Erinnerungs-

39 Vgl. Roy Howat, »Russian Imprints in Debussy's Piano Music«, in: Elliott Antokoletz / Marianne Wheeldon (Hg.), *Rethinking Debussy*, Oxford 2011, S. 31–51, der auf Passagen in Debussys *Images (ou bliés)* und *Hommage à Rameau* mit charakteristischen Akkorden im Tritonusabstand verweist (S. 34–35).

40 Vgl. etwa Stephen Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford 2004, S. 424.

41 Jean Marnold, »Musique«, in: *Mercure de France* 70 (1908), Nr. 264 (16.6.1908), S. 727–732.

42 Ebenda, S. 732.

43 Ebenda, S. 729.

44 Ebenda, S. 730: »le musicien exclut de son drame lyrique, sinon le leit motif, du moins la symphonie avec l'intérêt purement musical de la trituration des thèmes«.

45 Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale* Bd. II/1, unter Mitarbeit von August Sérieyx, Paris 1918, S. 375.

motiven, allerdings in traditioneller Weise, positiv konstatierte), dient offensichtlich der Absetzung Musorgskijs von Wagner.

Die Behauptung, dass die russischen Komponisten sich der Wagner'schen Leitmotivtechnik verweigert hätten, wurde vor allem von Cui militant vertreten⁴⁶, der allerdings Wagners Vorgehen und die Technik tendenziös als eindimensional und übertrieben darstellt (jeder Figur, Idee oder jedem Ding sei nur ein Motiv zugeordnet, das stereotyp wiederkehre); russische Komponisten würden eine größere Vielfalt an Motiven verwenden und sie flexibler behandeln.⁴⁷ Gerade letztere Bemerkung dürfte jedoch für französische Leser wieder besonders attraktiv gewesen sein, da die zyklischen Themen in zeitgenössischen französischen Werken oft zu einer gewissen Länge und Stabilität in ihrer Erscheinung tendieren und weniger zu einer zergliedernd-aufspaltenden Verarbeitung. In den von Cui entworfenen Grundsätzen einer kutschkistischen Opernästhetik kommt stattdessen dem »melodischen Rezitativ« eine tragende Rolle zu – auch dies konnten französische Leser an verschiedenen Stellen ausgeführt finden; Cui legte selbst diese Gedanken noch einmal 1886 in einer (negativen) Kritik von Čajkovskijs *Carodejka* [*Die Zauberin*] dar, in der er als positive Beispiele *Boris* und Aleksandr Dargomyžskijs *Kamennyj Gost'* [*Steinernen Gast*] zitierte.⁴⁸ Paul Dukas verwies in der Folge in einem allgemeinen Artikel über russische Musik 1893 (also im Jahr der ersten großen politisch-kulturellen Russlandbegeisterung), wiederum auf Basis von Cui, auf *Boris* als Hauptwerk für den Reformeifer des Kutschka-Kreises (»l'expression la plus avancée de l'idéal réformateur du cénacle«).⁴⁹ Anlässlich der Uraufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* stellt Pierre Lalo immerhin Analogien zwischen Debussys und Musorgskijs Konzeption fest, während *Pelléas* sich weder an Wagners Vorgehen noch an der etablierten französischen Oper orientiere. Allerdings wird aus seiner Formulierung deutlich, dass die Übereinstimmung sich darauf beschränke, dass beide dem Drama möglichst große formale Freiheit geben wollen, die Umsetzung bei Debussy übertreffe jedoch in Empfindung und Musik Musorgskij.⁵⁰ Sehr explizit betont den Gegensatz zu Wagner noch einmal Calvocoressi in einem vorbereitenden Artikel 1908, wonach es einen »grundlegenden Unterschied« zwischen den Systemen Musorgskijs und Wagners, wie es sich etwa im *Ring* manifestiere, gebe.⁵¹

Dass jedoch tatsächlich im *Boris* Motivbezüge in großer Zahl existieren, steht außer Frage⁵²; unter den hier betrachteten französischen Rezipienten gehen jedoch nur wenige darauf ein, wie planvoll Musorgskij derartige Beziehungen stiftet. Dabei handelt es sich teilweise um absichtliche Akzentuierungen, um die Besprechungen von *Boris* auf andere Aspekte zu fokussieren, in einigen Fällen ist zudem davon auszugehen, dass die Autoren sich vor allem auf Cui als Sekundärliteratur stützten. Einer derjenigen, die die motivische Arbeit Musorgskijs anerkennen, ist Calvocoressi, der in seiner – ebenfalls passgenau zu den Aufführungen – 1908 publizierten Biographie des Komponisten einige der Motive im Notentext identifiziert und ihre Verwendung in den verschiedenen Szenen beschreibt.⁵³ Daneben ist auffällig, wie sehr Calvocoressi sich um eine handwerkliche Rechtfertigung des Œuvres von Musorgskij bemüht; damit tritt

46 In seinen programmatischen russischen Texten umgeht er Wagner dagegen stillschweigend, vgl. D. Redepenning, *Geschichte* (wie Anm. 2), S. 211.

47 C. Cui, *La Musique* (wie Anm. 20), S. 78–79.

48 César Cui, »Correspondance de Russie«, in: *Le Ménestrel* 50 (1887), S. 396–397.

49 Paul Dukas, »La musique russe«, in: *Revue hebdomadaire*, 21.10.1893, S. 456–468, hier S. 465.

50 Vgl. Pierre Lalo, »Pelléas et Mélisande« à l'Opéra-Comique«, in: ders., *De Rameau à Ravel. Portraits et Souvenirs*, Paris 1947, S. 383–402, v. a. S. 394.

51 Michel-Dimitri Calvocoressi, »Boris Godounov«, in: *Revue S.I.M.*, 15.1.1908, S. 69 (»On voit la différence fondamentale de cette théorie et du système effectif de Wagner, dans la *Tétralogie* par exemple«).

52 Zur motivischen und harmonischen Anlage vgl. Emerson / Oldani, *Musorgsky* (wie Anm. 28), Kap. 9.

53 Vgl. Michel-Dimitri Calvocoressi, *Moussorgsky*, Paris 1908, v. a. S. 191–197.

er den seit den ausgehenden 1890er-Jahren ebenfalls präsenten Stimmen, darunter Paul Dukas und Arthur Pougin, entgegen, die Musorgskij aus diesen Gründen ablehnen – Pougin geht so weit, Musorgskij den Status eines Musikers abzusprechen, da er aus reiner Ignoranz gegen die Regeln verstoße.⁵⁴ Calvocoressi ist aber auch ein gutes Beispiel dafür, wie die Lesart der russischen Musikgeschichte zum Hintergrund für die Rezeption des *Boris* wird. Der Autor behauptet, die russische Schule der Musik unterscheide sich von allen anderen in Geschichte und Charakter. Sie sei in allen wichtigen Werken durch nationales Material, besonders Volksliedgut, geprägt, und sei deshalb sowohl dem Material als auch dem Geist nach eindeutig identifizierbar; sie zeichne sich gerade durch eine antiromantische Haltung aus, die nicht Reflexionen und menschliches Leiden darstellen wolle und sich Symbolismen und Abstraktion verweigere.⁵⁵ Musorgskij nehme unter diesen Komponisten allerdings eine Sonderstellung ein, da er im Unterschied zu den übrigen Mitgliedern der Fünf keine Orientalismen (die unter Rückgriff auf die Traditionen bestimmter Teile des russischen Reiches als eindeutig nicht-europäisch erkennbar waren) verwende und sich durch besondere kompositorische Kühnheiten auszeichne. Zur Arbeit mit slawischen Materialien heißt es: »Er [Musorgskij] formt sie nicht um, um sie an die eingeführten Systeme der Kunst anzupassen, sondern zieht daraus die lebendigen Kräfte, soweit sie ihm zum Ausdruck seines eigenen Empfindens dienen können. [...] es gibt bei ihm keine ›absolute Musik‹, [...] sie zwingt sich fast immer dazu, etwas genau anzugeben, den Rhythmus der gesprochenen Sprache oder auch Bewegungen wiederzugeben.«⁵⁶ In dieser sehr einfachen und körperlichen Art lehne sich Musorgskijs Musik letztlich ebenfalls auf gegen jegliche »abstrakte Rhetorik«, sei sie formalistisch oder oberflächlich – und mit diesem Grundsatz entspreche Musorgskijs Musik wieder genau den Tendenzen der anderen russischen Komponisten.⁵⁷ In seinen allgemeinen Bemerkungen zu Musorgskijs Stil hebt Calvocoressi besonders die überraschend-einfachen harmonischen Kühnheiten (darunter das kaum geschlossen wirkende Ende von *Boris*⁵⁸), Orgelpunkt-Effekte und eine freie Modalität hervor. In einer Fußnote bemerkt er sogar, dass Mussorgsky niemals die Folge Quinte-übermäßige Quinte-Sexte verwende, die von fast allen seinen Kollegen im Übermaß benutzt werde.⁵⁹ Diese Beobachtung ist insofern treffend, als es sich um ein gängiges (und in der Tat aus Pariser Sicht besonders »russisches«) harmonisches Element handelt, das in zahlreichen kutschkistischen Werken verwendet wird.⁶⁰ Diese Art von Chromatik ist aber eigentlich als Orientalismus einzuschätzen – den Musorgskij tatsächlich absichtlich vermied.⁶¹ Insgesamt versucht aber auch Calvocoressi letztlich, die Überlegenheit der französischen Komponisten zu begründen: Musorgskij habe aus mangelnder Kenntnis Regelverstöße begangen, die von anderen (genannt werden Debussy und Ravel) überlegt kalkuliert worden seien, die Ergebnisse seien aber ebenso gelungen.

Eng verbunden mit der Frage nach der Befreiung von formalen Konventionen ist diejenige nach der Behandlung des Textes und der Stoffwahl. Auch hier kann die Absetzung von Wagner gesucht werden, da *Boris* wieder ein Beispiel dafür bietet, nicht mit sagenhaften Stoffen, sondern

54 Vgl. Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, Paris 1897, S. 201–202.

55 M.D. Calvocoressi, *Moussorgsky* (wie Anm. 53), S. 2–3.

56 Ebenda, S. 6–7 (»[...] Ce qu'il y a de particulier dans sa musique, c'est qu'elle n'est jamais ›de la musique pure‹; elle ne vit point comme simple expansion de sonorités, mais s'astreint presque toujours à spécifier quelque chose, à traduire les rythmes du langage parlé ou bien des mouvements.«)

57 Ebenda, S. 7.

58 Ebenda, S. 228.

59 Ebenda, S. 224 (»jolie mais banale, dont abusent presque tous ses collègues«).

60 Vgl. Richard Taruskin, »Entoiling the Falconet. Russian Musical Exoticism in Context«, in: *Cambridge Opera Journal* 4 (1992), S. 253–280, v.a. S. 266–268, mit zahlreichen Beispielen für (vor allem leidenschaftlich-lasziv konnotierte) Chromatik.

61 Vgl. ebenda, S. 280.

62 Camille Bellaigue, »Avant Boris Godounow«, in: *Le Gaulois* 43 (1908), Nr. 1169 (13.5.1908), S. 1.

63 Victor Debay, »Boris Godounow de Moussorgski«, in: *Le Courrier musical* 11, Nr. 11, 1.6.1908, S. 361–365, hier S. 363.

64 Vgl. für einige Auszüge Johannes Trillig, *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der zeitgenössischen Musikkritik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 13), Tutzing 1983, S. 81–83.

65 Antoine Sallès, »Les représentations de ›Boris Godounow‹ à l'Opéra«, in: *Revue Musicale de Lyon* 5 (1908), Nr. 29, S. 825–833; er stützt sich auch auf Bellaigues genannten Artikel. Zu weiteren Rezeptionszeugnissen siehe I. M. Groote, *Östliche Ouvertüren* (wie Anm. 7), S. 69–72.

66 Beispielhaft ist das etwa an Bruneau zu beobachten (der sich zugleich auch vom Verismo absetzen wollte), vgl. S. Huebner, *French Opera* (wie Anm. 40), S. 395–425.

mit historischen Sujets allgemein-menschlichen Situationen darstellen zu können – so argumentiert Camille Bellaigue in einem auf die Aufführung vorbereitenden Vortrag, in dem er überdies die Darstellung des Volkes und die Direktheit des Ausdrucks hervorhebt, ebenso wie die Befreiung von allen fremden, gerade italienischen Formeln.⁶² Dass Musorgskij Prosa verwendet und ungekünstelte, »einfache« Sprechweisen (aber auch realistische Massenszenen) musikalisch umgesetzt werden, stellt aber auch einen wichtigen Anknüpfungspunkt zu *Pelléas* dar, dessen Tonfall ebenfalls wegen seiner unpräventösen Sprachbehandlung revolutionär wirkte. Dies ist beispielsweise die Linie von Victor Debays Kritik im *Courrier musical*, die den gelungenen Ausdruck des Menschlichen hervorhebt und gerade die Orchesterbegleitung, die zwar nicht motivisch durchgearbeitet, aber feintimbriert und genau auf Text und Handlung abgestimmt sei, mit Debussys Technik vergleicht (letzterer habe sich offensichtlich an Musorgskij orientiert).⁶³ Diese nicht-durchgearbeitete Schreibweise ist zugleich wiederum ein Kontrast zur Wagner'schen Vorgehensweise, auch wenn dieser nicht namentlich genannt wird. Gerade im Hinblick auf die angebliche Verwandtschaft zwischen Musorgskijs und Debussys Werken konstatieren die Kritiker Verbindungen in unterschiedlichem Maße und changieren in der Bewertung zwischen Zustimmung und Ablehnung. Camille Maclair, Jean Marnold und Vincent d'Indy sehen in Musorgskij einen Vorläufer Debussys, Pierre Lalo betont dessen Eigenständigkeit.⁶⁴ Wenn Debussys Unabhängigkeit verteidigt wird, geschieht dies immer wieder, indem Musorgskij Unkultiviertheit, Debussy hingegen Raffinesse und Planung zugeschrieben werden – so auch die Argumentation des Lyoner Kritikers Antoine Sallès, der zwar frappierende Ähnlichkeiten beobachtet, aber *Boris* mit einem rohen Goldbarren, *Pelléas* hingegen mit dem ziselierten Schmuckstück vergleicht.⁶⁵

Angeichts der großen Zahl von Belegen (die hier angeführten ließen sich noch um etliche ergänzen) scheint die konzeptionelle Frage nach der Art des Musikdramas daher deutlich wichtiger als die Diskussionen um mögliche Anleihen Debussys – diese betreffen eher die engagierten Parteigänger oder Gegner des letzteren. Die Reaktionen auf *Boris* weisen darauf hin, dass er in der Tat vor allem als Gegenentwurf zum Wagner'schen Musikdrama begrüßt wurde. Die produktive Überwindung des Wagnerismus wurde in Frankreich, nachdem man sich mit seinen Werken genauer auseinandergesetzt hatte, in der Regel über die Assimilierung seiner Prinzipien unternommen:⁶⁶ Gemeinsamer Grund bleibt dann etwa, dass Text und Musik möglichst eng verbunden sein und ein vergleichbarer Kunstanspruch an das Musikdrama überhaupt gestellt werden sollen – die Umsetzung sollte jedoch mit grundsätzlich anderen Mitteln (eben unter Zurücknahme der Rolle des Orchesters und Konzentration auf die Singstimme) geschehen. Sobald dafür *Pelléas* als erstes gelungenes französisches Exempel akzeptiert wurde, erweist sich *Boris* (noch verstärkt durch die aus seinem Umfeld bekannten ästhetischen Ideen) in der Tat als ein besonders kongenialer Fall.

In einer größeren Perspektive markiert damit die Rezeption des *Boris Godunov* eine spätere Stufe der französischen musikalischen Russland-

begeisterung: Nun steht nicht mehr die Pflege und Schaffung einer »nationalen« Musik im Zentrum, sondern ein avantgardistisches Modell, das grundsätzlich das Potenzial besitzt, neue Wege zu eröffnen – und das im Falle von Musorgskijs Oper es erlaubt, ein künstlerisch radikales »Gesamtkunstwerk« unter völlig anderen Vorzeichen verwirklicht zu sehen. Dass Musorgskij letztlich auch über *Boris* hinaus als ebensolches Modell wirken konnte, illustriert schließlich ein Kommentar Ravels aus dem Jahr 1911, in dem er fast die gleiche Denkfigur, nun transponiert auf eine andere Gattung, wiederholt: Musorgskijs *Ženit'ba* [*Heirat*] (sein erstes radikal literarisch-»prosaisches« Musiktheaterprojekt nach einem Text Gogols) sei als »musikalische Komödie« der »direkte Vorfahre« (»son ancêtre direct«) von Ravels *L'Heure espagnole*; das Projekt war nun allerdings nicht mehr die Erneuerung des Musikdramas, sondern der komischen Oper.⁶⁷

67 Vgl. Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, hg. von Arbie Orenstein, Paris 1989, S. 118 (»Ce que j'ai tenté [...] [...] régénérer l'opéra bouffe italien. [...] Comme son ancêtre direct, *Le Mariage de Moussorgsky*, [...] *L'Heure espagnole* est une comédie musicale.«).

Summary

The reactions to the Paris premiere of *Boris Godunov* in 1908 are discussed against the background of French responses to Russian music around 1900. The spectacular performances were organised by Serge Diaghilev and Gabriel Astruc; parts of the audience observed similarities with Debussy's conception of *Pelléas and Mélisande*. It is argued that the majority of contemporary critics (like Calvocoressi, Marnold, Bellaigue) understood *Boris* as a powerful example of an explicitly anti-Wagnerian musical drama. In doing so, they referred also to some already established commonplaces of the reception of Musorgsky's music (realism, simplicity, non-conformism). The advent of *Boris* thus marks a later phase in the interest for Russian music, when it was used as a model to support progressive tendencies without being directly imitated.

Des Zauberkünstlers Marionetten Igor' Stravinskij's *Pétrouchka* im Kontext der Theaterreformbewegung um 1900

Leila Zickgraf

- 1 Einen breiten Überblick über Kontext und Errungenschaften der *Ballets Russes* bietet Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1989. Zu Bühnendesign der *Ballets Russes* vgl. u.a. die Studien von Richard Bowlit. Die wohl umfangreichste Untersuchung der frühen russischen Ballette Igor' Stravinskij's bietet Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, 2 Bde., Oxford 1996. Jüngst erschienene Publikationen plädieren für ein Überdenken der *Ballets Russes*-Rezeptionsgeschichte. Vgl. u.a. Davinia Caddy, *The Ballets Russes and beyond*, Cambridge 2012; Hanna Järvinen, *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, Basingstoke 2014.
- 2 R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 555.
- 3 Zu den Begriffen »Neonationalism« und »Gesamtkunstwerk« in diesem Kontext sowie Idee und Wurzeln des *Ballets Russes*'schen Ideals vgl. ebenda, S. 487–553; Olga Haldey, »Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism«, in: *The Journal of Musicology* 22/4 (2005), S. 559–603; dies., *Mamontov's Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theatre*, Bloomington 2010, S. 107–113.
- 4 Die erste Londoner *Ballets Russes*-Saison fand vom 21. Juni bis zum 31. Juli 1911 im Königlichen Opernhaus in Covent Garden statt. Vgl. Sjeng Scheijen, *Diaghilev. A Life*, London 2009, S. 220.
- 5 Lady Diana ist höchstwahrscheinlich eine Anspielung auf Lady Diana Cooper, geborene Diana Manners. Vgl. L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (wie Anm. 1), S. 302.
- 6 Auszug aus: »Lady Diana goes to the Ballet«, in: *The English Review* 9 (1911), S. 167–169.

Anfang des 20. Jahrhunderts eroberten Sergeij Djagilevs *Ballets Russes* das westeuropäische Publikum im Sturm. Nach einem fulminanten Auftakt der *Ballets Russes*-Saison in Paris 1909 und 1910 organisierte der russische Impresario ab 1911 auch erfolgreiche Tourneen nach London, Rom, Wien und Berlin. Igor' Stravinskij's frühe russische Ballette *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) sowie *Le Sacre du printemps* (1913) waren an diesem Erfolg maßgeblich beteiligt. Die nahezu flächendeckend positive Resonanz der zeitgenössischen Presse spiegelt sich oft heute noch in der Rezeption der Kompanie wider. Djagilev habe durch das Zusammenfügen von Musik, Tanz und Bildender Kunst eine neue Kunstform erschaffen: das Ballett als Gesamtkunstwerk.¹ Und tatsächlich: Als Ideal galt den Mitgliedern der *Ballets Russes* ein »neonationalist Gesamtkunstwerk«² – ein antiliterarisches Bühnenwerk aus den gleichberechtigten Bestandteilen Musik, Tanz und Bühnenbild, dessen Sujet auf archäologisch fundierten Erkenntnissen fußen und damit tief in der russischen Kultur verankert sein sollte.³

In Anbetracht all dessen lässt ein Dialog aufmerken, der unmittelbar nach der ersten Londoner *Ballets Russes*-Saison 1911 in der August-Ausgabe der *English Review* erschien⁴ – ein wohl imaginäres Gespräch zwischen einer gewissen Lady Diana⁵ und einem unbenannten Theaterbesucher, notiert von einem anonymen Autor:

»The Lady Diana, who was a grand person in Society, looked up the meaning of *choreography* and took a party to the Russian Ballet. ›It's a new thing,‹ she said, ›choreography they call it; [...] there was one occupant at her box who [answered] [...].‹ ›I know. That's it. You think this is a Russian discovery, don't you? You see this house chock-ful of people applauding what they consider to be some Moscovite revelation. In part it is. The dancing is Russian, the music is Russian, the splendid unity of design is Russian. But that beautiful blue hanging in *Carnaval*, the lighting and colour scheme of the stage that you liked so much in *Pavillon d'Armide*, in *Igor*, in *Spectre de la Rose*, where do you think the idea of that came from? From Paris? From St. Petersburg? [...] Let me tell you. Ten years ago the Russian ballet had no such thing. It is a new art, and, strange as it may seem to you, it came from England. [...] The man I am thinking of is the son of indubitably the greatest actress of our generation, Ellen Terry.‹ [...] ›Oh, do go on! I simply must know his name.‹ ›You shall. Dear Lady Diana,‹ said the man. ›You have seen the new choreographic art. It has conquered Russia, Berlin, Paris, and it is now conquering London. The man who gave that beautiful new stage art to Europe is, as I have said, an Englishman, and his name is Gordon Craig.‹«⁶

Der namenlose Theaterbesucher bezweifelt 1911 also genau das, was der zeitgenössischen Rezeption wie dem Gros der Wissenschaft als unbestritten gilt: Er behauptet, das Gesamtkonzept der *Ballets Russes*, »the new choreographic art« bzw. »the new stage art« inklusive Wandbehängung, Licht- und Farbkonzept, habe seinen Ursprung in England. Die einzelnen Bestandteile der Ballette – Tanz, Musik und Bühnenbild – würden zwar

aus Russland stammen, für Gesamtkonzeption und -eindruck aber sei jemand anderes verantwortlich: eben jener erwähnte Engländer namens Gordon Craig. Zwei Monate später wird ein John Balance die *Ballets Russes* sogar der Kleptomanie bezichtigen. Nicht nur die Ideen und Konzepte Gordon Craigs, sondern auch diejenigen anderer zeitgenössischer Künstler und Kunstströmungen glaubt er in den russischen Produktionen als »geklaut« wiederzuerkennen.⁷ Heute ist bekannt, wer hinter John Balance steckt – und hinter dem anonymen Autor jenes Londoner Dialogs. Pikanterweise ist es dieselbe Person, die beide zu exponieren versuchen: nämlich der britische Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig selbst.

Gordon Craig und die Theaterreform Anfang des 20. Jahrhunderts

Gordon Craig (1872–1966) stammte aus einer angesehenen Schauspieler- und Theaterfamilie des viktorianischen Englands und entwickelte bereits in seiner Adoleszenz eine Leidenschaft für das Theater. Zunächst tätig als Schauspieler, begann er schon früh Inszenierungs-Ideen in Form von Skizzen und Zeichnungen festzuhalten und widmete sich Regiearbeiten sowie theoretischen Überlegungen zur Erneuerung des Theaters.⁸ Seine wichtigsten Schriften zur Schauspielkunst und einer Reform des Theaterwesens erschienen zwischen 1905 und 1910⁹; im oben zitierten Londoner Dialog sind es genau diese eigenen Reformideen, die Craig in den Produktionen der *Ballets Russes* als entlehnt wiederzuerkennen glaubt.

Freilich, Anfang des 20. Jahrhunderts war Craig mit seinen Überlegungen zu einer Reform des Theaterwesens nicht alleine. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden größtenteils im deutschsprachigen Raum zahlreiche diesbezügliche Programmschriften und Manifeste. Ein wichtiger Punkt, den alle diese Schriften einte, war die Abkehr vom Illusionismus der naturalistischen Guckkastenbühne und die damit einhergehende Forderung für ein Theater, das sich von den Fesseln der Literatur befreien sollte. Diese Forderung manifestierte sich schließlich in der verstärkten Zuwendung zur Inszenierung und in der aufgewerteten Stellung des Regisseurs.¹⁰

Craig vertrat schon früh die Auffassung, dass sich als Ausdrucksformen für die Bühne lediglich Tanz und Pantomime eignen¹¹ und definierte 1905 ein Theaterkunstwerk als ein Zusammenspiel von »action, words, line, coulour, [and] rhythm«¹², wobei er gleichzeitig betonte, dass die Bewegung darin »the most valuable part«¹³ darstellen würde.

Auch andere Reformtheoretiker der Zeit sahen in der Bewegung als solcher die Zukunft des modernen Theaters und forderten für den neuen Schauspielertypus eine Orientierung am Tänzer.¹⁴ Der deutsche Publizist und Regisseur Georg Fuchs beispielsweise hielt das Drama für »die höchstvergeistigte und differenzierteste Anwendung der Tanzkunst«¹⁵ und konstatierte (ebenfalls 1905): »Das Drama ist möglich ohne Wort und ohne Ton, ohne Szene und ohne Gewand, rein als rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers.«¹⁶ Anders als Fuchs, der sich für die Ursprünglich-

7 Vgl. John Balance, »Kleptomania, or the Russian Theatre«, in: *The Mask. A quarterly Journal of the Art of the Theatre* 4/2 (1911), S. 97–101.

8 Vgl. Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden*, vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Hamburg 2009, S. 210–213.

9 Ein großer Teil der Reformschriften Gordon Craigs, die zuvor an anderer Stelle publiziert worden sind, erschien 1911 im Sammelband Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theater*, London 1911 (Neudruck London 1962).

10 Zur Theaterreformdiskussion um 1900 als gesamteuropäisches Phänomen sowie weiteren zentralen Forderungen der Bewegung vgl. Christopher Balme, »Vorwort«, in: ders. (Hg.), *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform*, Würzburg 1988, S. 9–29.

11 Vgl. Uta Grund, *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Berlin 2002, S. 127.

12 Gordon Craig, »The Art of the Theatre« (1905), abgedruckt in: ders., *On the Art of the Theatre* (wie Anm. 9), S. 137–181, hier S. 138.

13 Ebenda.

14 Vgl. in diesem Kontext auch Gabriele Brandstetters Studie zur Ästhetik der Avantgarde, in der sie anschaulich darstellt, inwiefern der Tanz Anfang des 20. Jahrhunderts als ein Symbol der Moderne begriffen werden kann. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995, S. 336f.

15 Georg Fuchs, »Der Tanz«, in: *Flugblätter für Künstlerische Kultur* 6 (1906), S. 1–45, hier S. 13.

16 Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig 1905, S. 41.

- 17 Grund benutzt in diesem Kontext das Bild des Designers, um Craigs Gestaltungsidee zu verdeutlichen. Vgl. U. Grund, *Zwischen den Künsten* (wie Anm. 11), S. 137.
- 18 Zur Idee der Übermarionette vgl. u.a. ebenda, S. 118 und M. Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 8), S. 214–218.
- 19 Edward Gordon Craig, »The Actor and the Über-Marionette«, in: *The Mask. A monthly journal of the Art of the Theatre* 1/2 (1908), S. 3–15, hier S. 11f.
- 20 Theaterwissenschaftler wie Olga Taxidou versuchen, Craigs Kritik und Anschuldigungen gegen die *Ballets Russes* u.a. damit zu erklären, dass dem Engländer nie ein solch durchschlagender Erfolg vergönnt war wie dem russischen Impresario, trotz ähnlicher Ziele. Vgl. Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam 1998, S. 63f.
- 21 Vgl. S. Scheijen, *Diaghilev* (wie Anm. 4), S. 232.
- 22 Vgl. Lindsay Mary Newman (Hg.), *The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler. 1903–1937*, London 1995, S. 73.
- 23 Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, 2 Bde., Paris 1935, hier Bd. 1, S. 70f.

keit und Natürlichkeit des bewegten menschlichen Körpers interessierte und daher vom Schauspieler forderte, dass dieser aus seinem unbewussten Inneren heraus agieren sollte, vertrat Craig die Ansicht, dass der Regisseur – der seiner Ansicht nach einzig wahre Künstler des Theaterkunstwerks – seine Ideen von außen an die Schauspieler herantragen sollte. Einzige Aufgabe der Darsteller auf der Bühne sollte es somit sein, den Willen des Regisseurs umzusetzen.¹⁷ Zu Gunsten dieser übergeordneten Gestaltungsidee des Regisseurs forderte Craig schließlich (1908), den Schauspieler ganz von der Bühne zu verbannen und durch die Übermarionette zu ersetzen:¹⁸

»The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call him [...]. Much has been written about the puppet – or marionette. To-day in his least happy period many people have come to regard him as rather a superior doll – and to think he has developed from the doll. This is incorrect. He is a descendant of the stone images of the old Temples – he is to-day a rather degenerate form of a God. [...] When anyone designs a puppet on paper, he draws a stiff and comic looking thing. Such a one has not even perceived what is contained in the idea which we now call the Marionette. [...] To that end we must study to remake these images – no longer content with a puppet, we must create an über-marionette. The über-marionette will not compete with Life – but will rather go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in Trance.«¹⁹

Ist es also neben seinen Überlegungen zu einer neuen szenischen Gestaltung im Theater auch sein Konzept der Übermarionette, das Gordon Craig 1911 in den Produktionen der *Ballets Russes* wiederzuerkennen glaubt?²⁰

»Be-Seelung« von Puppen und Publikum: Igor' Stravinskij's *Pétrouchka*

Als zentrale Neuproduktion der *Ballets Russes* für die Pariser Saison 1911 kann Igor' Stravinskij's Ballett *Pétrouchka* gesehen werden, das am 13. Juni 1911 im *Théâtre du Châtelet* uraufgeführt wurde. In London pflegte Djagilev immer ein etwas konservatives Programm zu zeigen.²¹ Dieser Tatsache ist es wohl geschuldet, dass *Pétrouchka* – das aktuellste Ballett der Truppe – dort nicht auf dem Programm zu finden war. Da Craig allerdings einige Wochen in Paris verbrachte, bevor er am 16. Juli nach London zurückkehrte²², ist zumindest nicht ganz auszuschließen, dass er Stravinskij's neuestes Ballett entweder gesehen oder – aufgrund des durchschlagenden Erfolgs – zumindest davon gehört hatte.

Sollte Craig mit seiner Behauptung Recht haben, dass die Produktionen der *Ballets Russes* auf seinen höchst eigenen Reformideen fußen, muss es zwischen diesen und Stravinskij's *Pétrouchka* evidente Zusammenhänge geben – und zwar in Libretto, Notentext und Choreografie.

Stravinskij's *Chroniques de ma vie* ist zu entnehmen, dass er eigentlich ein Konzertstück für Klavier und Orchester schreiben wollte, als er sich an die Arbeit von *Pétrouchka* machte. Die zündende Idee für einen passenden Titel kam ihm erst nach langer Überlegung:²³ Petruška, die Hauptfigur des russischen Puppentheaters – ein komischer Kauz und Unruhestifter mit Buckel, Hakennase und schriller Stimme, meist ausgestattet mit Knüppel, Glocke, einem spitzem Hut und ausgebeulter Hose. Ein

eher tölpelhafter Charakter – ähnlich dem italienischen Pulcinella oder dem angelsächsischen Punch.²⁴ Man kann davon ausgehen, dass Djailev schon im Oktober 1910 jene Abschnitte von Stravinskij's neuer Komposition für Orchester und Klavier zu Ohren bekommen hatte und ihn anschließend davon überzeugte, aus jenen Versatzstücken ein neues Ballett zu machen.²⁵ Für die Ausarbeitung des Librettos sollte sich Stravinskij mit Aleksandr Benua zusammen tun, jenem russischen Maler und Kunsthistoriker, der Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit Djailev die *Mir Iskusstva* begründet hatte und den Stravinskij bereits durch seine vorherigen Arbeiten für die *Ballets Russes* kannte.

Benua wird maßgeblicher Einfluss bei der Entstehung des Ballettszenarios zugeschrieben.²⁶ So ist beispielsweise ihm das Kuriosum zuzuschreiben, dass der Charakter des namensgebenden Tölpel Petruška, den Stravinskij in seinen *Chroniques de ma vie* beschreibt, im 1911 uraufgeführten Ballett gar nicht auftaucht. Die von den *Ballets Russes* präsentierte Figur erinnert vielmehr an den melancholischen Charakter des französischen Pierrot bzw. italienischen Pedrolino aus der *Commedia dell'Arte*. Der Pariser Bühne war Pierrot nicht neu. Die Trias Pierrot-Harlequin-Columbine, in Stravinskij's Ballett mit Petruška-Moor-Ballerina ersetzt, wurde in Westeuropa spätestens Ende des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Sujet für Theater, Literatur und Kunst. Auch in Russland, wo die Symbolisten im *Commedia dell'Arte*-Trio schnell großes Potential für ihre Zwecke erkannten, erschien Pierrot Anfang des 20. Jahrhunderts immer häufiger in Ballett und Theater.²⁷

Tanz- bzw. Musikwissenschaftler wie Stefanie Jordan, Steven Walsh und Richard Taruskin verweisen im Kontext des *Pétrouchka*-Szenarios auf Stravinskij's Interesse an zeitgenössischen russischen Theaterproduktionen des Regisseurs und Schauspielers Vsevolod Mejerchol'd.²⁸ Eine Produktion wird dabei (aufgrund der zeitlichen Nähe der Uraufführung und des dort verwendeten *Commedia dell'Arte*-Sujets) immer wieder besonders hervorgehoben: *Šarf Kolumbiny*, eine abgeänderte Version von Arthur Schnitzler's Ballettpantomime *Der Schleier der Pierrette*²⁹, die Mejerchol'd bereits sechs Monate nach der Uraufführung des deutschsprachigen Vorbilds (in Dresden) im Oktober 1910 in St. Petersburg aufführte. Unter anderem bereicherte Mejerchol'd das Stück um die Figur eines Kapellmeisters, der, so der Mejerchol'd-Experte Edward Braun, »[together with] his sinister band [...] [dictated] [t]he rhythm of the entire production«.³⁰

Sucht man inhaltliche Parallelen zwischen Mejerchol'd's Schnitzler-Adaption und *Pétrouchka*, wird man – abgesehen vom *Commedia dell'Arte*-Sujet – nur an einer Stelle fündig: Der Zauberkünstler, der im ersten und letzten (vierten) Bild des Balletts auftritt, ähnelt dem Kapellmeister, den Mejerchol'd in seiner Schnitzler-Adaption im Nachhinein hinzugefügt hat. Die Parallelen lassen sich wie folgt darstellen:³¹

In *Pétrouchka* erweckt der Zauberkünstler als Inhaber des auf dem Jahrmarkt präsentierten Puppentheaters im ersten Bild seine drei Puppen Petruška, Mohr und Ballerina zum Leben (*Fokus, Le tour de passe-passe* Ziffer 30). Nachdem er sie mit seiner magischen Flöte berührt (vier Takte vor Ziffer 33), führen die Puppen vor den Augen des Jahrmarktpublikums

24 Diese Petruška-Beschreibung orientiert sich an den pointierten Ausführungen von Elisabeth Warner, *The Russian Folk Theater*, Den Haag 1977, S. 109–126, hier S. 114f.

25 Vgl. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 670.

26 Ebenda, S. 661–695; Andrew Wachtel, »The Ballet's Libretto«, in: ders. (Hg.), *Pétrouchka. Sources and Contexts*, Evanston 1998, S. 11–41.

27 Zur charakterlichen Umdeutung des Petruška in den eher melancholischen Pierrot vgl. Catriona Kelly, *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge 1990, S. 164f.; R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 665f. Zur Situation in Westeuropa vgl. A. Wachtel, *The Ballet's Libretto* (wie Anm. 26), S. 22. Zur Situation in Russland vgl. ebenda; R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 674–678; Douglas Clayton, *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Québec 1993, S. 75–124.

28 Vgl. Stephanie Jordan, *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*, Hampshire 2007, S. 32–35; Steven Walsh, *Stravinsky. A Creative Spring. Russia and France 1882–1934*, London 2000, S. 170f.; R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 676ff.

29 Vgl. u.a. Elisabeth Schmierer, »Literarische Pantomime und Ballettpantomime. *Der Schleier der Pierrette* von Arthur Schnitzler und Ernst von Dohnányi«, in: Achim Aurnhammer / Dieter Martin / Günter Schnitzler (Hg.), *Arthur Schnitzler und die Musik* (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3), Würzburg 2014, S. 157–175, hier S. 160.

30 Edward Braun, *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, Methuen 1995, S. 98.

31 Auf die Parallelen wurde bereits hingewiesen von A. Wachtel, *The Ballet's Libretto* (wie Anm. 26), S. 24; D. Clayton, *Pierrot in Petrograd* (wie Anm. 27), S. 138.

32 Die fantastischen und mystischen Elemente sollten überzeugend dargestellt werden. »Серьезно, необходимо повидаться. Мне кажется чрезвычайно важным связать эту штуку, чтобы она держалась, чтобы все было лихо, тогда только фантастика и таинственность приобретут убедительность.«, Brief von Benua an Stravinskij vom 12./25. Dezember 1910, in: Viktor Varunc (Hg.), *I. F. Stravinskij. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii*, 3 Bde., 1998–2003, hier Bd. 1: 1882–1912, Moskau 1997, S. 256; Übersetzung bei Andrew Wachtel, »Appendix B (The Correspondence of Igor Stravinsky and Alexandre Benois Regarding Petrouchka)«, in: ders. (Hg.), *Pétrouchka* (wie Anm. 26), S. 123–139, hier S. 131: »Seriously, we really must see each other. It seems to me that it's incredibly important to tie the whole thing up, so that it holds together, so that it is all clear. It's only then that the fantastic and mysterious elements will come convincing.«

33 Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, übersetzt von Mary Britnieva, London 1941, S. 333–334. Der Zauberkünstler auf dem Porträt sollte die ganze Zeit auf Petruška hinunterblicken. Vgl. hierzu A. Wachtel, »The Ballet's Libretto« (wie Anm. 26), S. 33.

34 Vgl. hierzu Richard Taruskin, »Stravinsky's Petrushka«, in: A. Wachtel (Hg.), *Pétrouchka* (wie Anm. 26), S. 67–114, hier S. 70f.; ders., *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 696f.

35 Vgl. R. Taruskin, »Stravinsky's Petrushka« (wie Anm. 34), S. 77.

in mechanischer und puppenhafter Manier einen ›wilden Tanz‹ auf (*Russkaja, Danse russe*, Ziffer 33 bis Ziffer 47). Petruška ist die mit den meisten Gefühlen ausgestattete Puppe. Er leidet sowohl unter seinem seltsamen Aussehen als auch unter der Macht des Zauberkünstlers, fühlt sich unfrei und ist traurig. Als er hinter den Kulissen des Puppentheaters Trost und Zuneigung bei der Ballerina sucht, flieht diese vor ihm direkt in die Arme des Mohrs, der im Gegensatz zu Petruška mit rohen und nahezu böswärtigen Charakterzügen ausgestattet ist. Nach einer Eifersuchtsszene wird Petruška im vierten Bild vom Mohren getötet. Erst als der Zauberkünstler Petruška wieder in seine ursprünglich leblose Gestalt zurückverwandelt, beruhigt sich die schockierte Menschenmenge, die im vierten Bild Zeuge des Dramas wurde. Die tragische Geschichte erhält eine unverhoffte Wendung, als der Zauberkünstler den tot geglaubten Petruška auf dem Dach des Puppentheaters erblickt: Er flieht daraufhin angsterfüllt von der Bühne.

Ähnlich wie der Zauberkünstler zeigt Mejerchol'ds Kapellmeister in *Šarf Kolumbiny* während der ganzen Produktion Präsenz und kontrolliert durch seine magischen Kräfte sowohl das Orchester als auch das Verhalten der Figuren auf der Bühne. Vergleichbar mit dem *Pétrouchka*-Ende flieht er am Schluss durch den Zuschauerraum von der Bühne – erschrocken über den tragischen Verlauf der Geschichte, die er durch seine magischen Kräfte hervorgerufen hat.

Die Figur des Zauberkünstlers und die damit verbundenen mysteriösen und fantastischen Bestandteile waren für Benua und Stravinskij ein wichtiger, wenn nicht sogar zentraler Aspekt des Balletts.³² Sowohl Stravinskij für den *Fokus* verwendete düstere Harmonien (7 Takte nach Ziffer 29) können in diesen Kontext eingeordnet werden als auch das von Benua angefertigte Portrait des Magiers, das »the conjurer [Magician] had hung [...] there [in Petruškas Zimmer, zweites Bild] so that it should constantly remind Petrouchka that he was in his master's power.«³³ Eben diese Macht des Zauberkünstlers äußert sich musikalisch: Anders als in den zwei mittleren Teilen verarbeitet Stravinskij in den Randbildern populäre russische Volks- und Tanzmelodien.³⁴ Als eine Art Melodie-Collage lässt er immer wieder einzelne Zitate aus dem Orchester in den Vordergrund treten und lenkt so die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte szenische Besonderheit, die gleichsam choreografisch umgesetzt wird (in der Partitur befinden sich jeweils dazugehörige szenische Angaben). Kennt man das Szenario, ist das bunte Jahrmarktreiben, das dem Zuschauer szenisch auf der Bühne präsentiert wird, somit auch mit geschlossenen Augen bzw. beim bloßen Hören wahrnehmbar. Um die Gleichzeitigkeit der vielen Eindrücke auf der Bühne zu verstärken, überlagert Stravinskij immer wieder verschiedene Melodien und Rhythmen – so beispielsweise mit dem Einwurf einer abgespalteten Version der Anfangsfigur durch die Violine I bei Ziffer 14 (erstmalig zu hören in Takt 1 in den Flöten) während das Motiv der ersten Tänzerin ab Ziffer 13 in den Klarinetten erklingt. Diese »naturalistic montage«³⁵, wie Taruskin sie nennt, endet ab Ziffer 29, kurz bevor der Zauberkünstler zum ersten Mal auf der Bühne erscheint. Mit dem Einsatz seiner magischen Flöte ab Ziffer 30 wird die Collage vollkommen zurückgenommen, und das musikalische Geschehen auf eine

einzelne Melodielinie reduziert. In der *Russkaja* (Ziffer 33) beginnen die Marionetten dann – entfesselt von der magischen Flöte des Zauberkünstlers (4 Takte vor Ziffer 33) – ihren fremdgeleiteten Tanz. Es überrascht nicht, dass die unmittelbaren Reaktionen auf die *Russkaja* von Stravinskij's Kollegen in Russland bescheiden ausfielen. Die hämmernden, eher unfeinen Quintparallelen des Klaviers ab Ziffer 43 sind nur ein Beispiel dafür.³⁶ Genau diese in zwei Vierer-Taktgruppen gegliederte und größtenteils aus Sechzehnteln bestehende musikalische Figur, die Stravinsky ab Ziffer 43 im Klavier exponiert, bestimmt die *Russkaja* als zentrale und wiederkehrende Gestalt von Anfang an. Sie erklingt gleich zu Beginn des Tanzes (Teil A, Ziffer 33 bis 34), ist durch den G-Dur-Septakkord auf der ersten Zählzeit harmonisch klar bestimmt und wird an ihrem Ende (als zu den Zwischenteilen überleitendes Moment) zu einem e-Moll-Akkord geführt. Analog zum Tanz der Puppen auf der Bühne wird die Musik aufgrund der metrischen Regelmäßigkeit oft als unnatürlich, ausdruckslos und mechanisch beschrieben, was Stravinskij auch im folgenden Teil B (Ziffer 34 bis 37) durch die konstante Viertaktigkeit der hier erklingenden unterschiedlichen Ostinato-Modelle erreicht.

Die mechanisch anmutende Regelmäßigkeit der musikalischen Bewegung am Anfang der *Russkaja* evoziert im Zuschauerraum Erwartungen an deren Weiterführung. Genau mit diesen Hörerwartungen scheint Stravinskij im weiteren Verlauf der *Russkaja* zu spielen: Es irritiert den Zuschauer/-hörer gleich doppelt, wenn die Anfangsfigur ab Ziffer 37 zum zweiten Mal einsetzt. Anders als am Anfang der *Russkaja* wird die Figur hier leicht variiert und auftaktartig um einen Schlag nach vorne verschoben und verschleiert ihren Einsatz außerdem durch die lyrisch anmutende Sextakkordkette in Violinen und Flöten, die direkt in den Auftakt zu Ziffer 37 übergeht. Die bekannte musikalische Bewegung kann erst verzögert wahrgenommen werden. Auch das Vexierspiel mit der zu Anfang klar artikulierten Viertaktigkeit in Teil C (Ziffer 39 bis 42) täuscht die Hörerwartungen des Publikums: Durch das Abspalten und Variieren des dritten Taktes der Solo-Oboen-Figur drei Takte nach Ziffer 40 (zum ersten Mal tritt sie zusammen mit dem Einwurf von Flöte, Oboe Viola und Cello als eine viertaktige Figur ein Takt nach Ziffer 39 auf) und die direkt daran anschließende Abspaltung und Sequenzierung des variierten Taktes in den Solo-Violinen (in den drei Takten vor Ziffer 41) wechselt die Taktgruppen-Struktur erstmals von der regelmäßigen Viertaktigkeit zu zwei Dreierphrasen. Wieder ist dieser Wechsel in Ziffer 40 erst verspätet wahrnehmbar – nämlich mit Beginn des zweiten Taktes vor Ziffer 41. Die nun folgenden unterschiedlichen, ineinander verschachtelten Taktgruppenmodelle von Klavier, Flöten und Klarinetten (Ziffer 41 bis 42) sowie der unvorbereitete Einsatz der Anfangsmelodie in Form zweier zweitaktiger Einwürfe von Klavier und Pikkoloflöte (13 Takte vor Ziffer 43) verschärfen diese Irritation. Was sich in den ersten drei Teilen der *Russkaja* andeutet, wird im letzten Teil (A' und D) ab Ziffer 43 forciert: Die Anfangsfigur führt bei ihrem letzten Einsatz ab Ziffer 43 nicht mehr zu dem überleitenden e-Moll-Klang, sondern endet quasi kreisförmig auf ihrem Anfangsklang und könnte in dieser Form ebenso wie die ineinandergreifenden Ostinato-

36 Zu den Reaktionen von Andrej Rimskij-Korsakov und Michail Gnesin auf die *Russkaja* vgl. ebenda, S. 83–85.

Muster in Klavier, Viola und Violinen ab Ziffer 44 endlos wiederholt werden. Das abrupte Aussetzen der Anfangsfigur ab Ziffer 44 und die Akkordinwürfe des gesamten Orchesters (Ziffer 45, zwei und vier Takte nach Ziffer 45, Ziffer 46) sind weitere Irritationsmomente. Spätestens ab Ziffer 44 ist nicht mehr vorauszusehen, wann ein rhythmischer Akzent folgt und mit ihm eine musikalische Bewegung abgebrochen wird. Die Störmomente der vordergründig mechanische Regelmäßigkeit suggerierenden *Russkaja* machen die auf der Bühne stattfindende ›Be-Seelung‹ der Puppen im Zuschauerraum körperlich nachvollziehbar. Animiert durch Stravinskij's unvorhersehbaren rhythmischen Akzente findet sich der Zuschauer/-hörer in jenem fremdgeleiteten Zustand wieder, der gleichzeitig durch die vom Zauberkünstler hervorgerufenen mechanisch ruckhaften Bewegungen der Tänzer auf der Bühne visualisiert wird. Die (auch architektonisch vorgegebene) Grenze zwischen Publikum und Darstellern scheint so durch Stravinskij's kompositorisches Vorgehen aufgelöst, und der Zuschauer/-hörer wird durch die körperliche Erfahrung der Musik in das Bühnengeschehen integriert.³⁷

37 Eine stärkere Zusammenführung von Zuschauer- und Bühnenraum ist ebenfalls eine zentrale Forderung der Theaterreformbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts und äußerte sich am prominentesten in den Schriften von Georg Fuchs, der für die Aufhebung der Rampe plädierte. Vgl. C. Balme, »Vorwort« (wie Anm. 10), S. 16. Der Einfluss von Georg Fuchs' Schriften auf die Mitglieder der *Ballets Russes* muss an anderer Stelle diskutiert werden (s. Anm. 67).

38 Vgl. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 689ff.

39 A. Wachtel, »The Ballet's Libretto« (wie Anm. 26), S. 32–34.

Stravinskij's *Pétrouchka* und Craigs Reformideen – eine Art von Verwandtschaft?

Mehrfach wurde in der Forschung auf die Nähe des *Pétrouchka*-Szenarios zum russischen Symbolismus und dem zeitgenössischen sowie populären russischen Theater aufmerksam gemacht. So zeigt Taruskin beispielsweise, dass die gesamte Handlung des ersten Bildes in einer zeitgenössischen Beschreibung zum russischen Jahrmarkttreiben zu finden ist. Was diese Beschreibung allerdings nicht liefert, ist – und das merkt Taruskin auch explizit an – eine Vorlage für den von Stravinskij und Benue als so zentral erachteten Aspekt des Magischen.³⁸ Der Slavist Andrew Wachtel sieht den Ursprung des Magischen weder im Symbolismus noch in der Folklore Russlands. Er führt in diesem Zusammenhang Nikolai Gogol an und bringt *Pétrouchka* in den Kontext des Grotesken.³⁹

Ein Abschnitt aus dem Aufsatz *Teatr odnoj voli* des russischen Symbolisten Fëdor Sologub von 1908 liefert einen Hinweis, der bislang noch nicht ausreichend in Verbindung mit *Pétrouchka* gebracht worden ist; im Zusammenhang mit dem Aspekt des Mechanischen in der *Russkaja* und den Kleptomanie-Bezeichnung Gordon Craigs betrachtet, erweist sich der Essay aber als aufschlussreich. Sologub beschreibt darin eine Marionette, die an Stravinskij's Pierrot-haften Petruška erinnert, der unter der Macht des Zauberkünstlers leidet, durch dessen Porträt an der Wand ständig an die eigene Unfreiheit erinnert wird, sich für seine ungelenten Bewegungen schämt und dessen Lebendigkeit durch die magischen Kräfte des Zauberkünstlers jederzeit beendet werden kann:

»И нельзя [марионетке] уйти от этого, и даже нельзя [марионетке] забыть это. [...] Бедная марионетка для одной только трагической игры! Оттуда, из-за кулис, кто-то равнодушный дергал тебя за незримую веревочку, кто-то жестокий пытал тебя огненной мукою страдания, кто-то злой пугал тебя бледными ужасами ненавистной жизни [...]. А здесь, в

партере, кого-то забавляли твои неловкие движения, – под подергивания страшной веревочки [...]. Довольно, [...] все ремарки исполнены довольно точно, – сматывается веревочка.»⁴⁰

(»[The puppet] cannot escape [...]; he cannot even forget [...]. [A] pitiful puppet fit for tragic play alone. Back there behind the scenes, someone used to jerk indifferently at your invisible string, some cruel being put you to the slow fire of suffering, some evil being terrified you with the pale horror of loathsome existence [...]. And here, in the orchestra seats, someone has been amused by your awkward movements as you respond to the jerking of the terrible string. [...] Enough; [...] all the stage directions have been followed faithfully enough; the string is wound up.«)

Ruft man sich Craigs vorerst absurd erscheinende Behauptung ins Gedächtnis, die Mitglieder der *Ballets Russes* würden in ihren Produktionen seine Reformideen und -konzepte kopieren, erstaunt folgender Satz Sologubs, der unmittelbar vor seinen Ausführungen zur Marionette steht: »А почему же, однако, и не быть актеру, как марионетка? Для человека это необходимо.« (»[W]hy [...] should the actor not be like a puppet? [...] [M]an should resemble a marvelously constructed puppet.«)⁴¹ Diese Forderung klingt wie ein Echo auf Craigs Vorschlag, den Schauspieler durch eine Marionette zu ersetzen.

Sologubs Aufsatz erschien 1908 im russischen Sammelwerk *Teatr. Kniga o novom Teatre*, das sich, wie der Titel nahelegt, ganz dem neuen Theater widmet und auch Texte von Mejerchol'd und Benua enthält.⁴² Zwar erschien Craigs Aufsatz *The Actor and the Über-Marionette*, der international für großes Aufsehen sorgte und auch Kritik nach sich zog⁴³, ebenfalls 1908, so dass ein unmittelbarer Bezug zwischen den beiden Veröffentlichungen unwahrscheinlich erscheint. Es muss allerdings davon ausgegangen werden, dass Craigs Ideen und Konzepte bereits zuvor in einem ausgewählten russischen Kreis diskutiert wurden.⁴⁴ Dass sie über Deutschland dorthin gelangt sind, belegt Mejerchol'ds Ausführungen zu Craig von 1909:

»Наши театральные хроникеры своевременно не сообщили о столь знаменательном явлении, как новые сценические опыты Э.-Г. Крэга. [...] Соседи-немцы погмогли интересующимся судьбами нового театра узнать о новых приемах инсценировки Э.-Г. Крэга. Надо было появиться театру Рейнхардта, чтобы после успехов его «камерных спектаклей» нагнать на имя Э.-Г. Крэга. В сезоне 1904/5 г. мы видим Крэга в Берлине. Здесь он пишет декорации к пьесе Гофмансталя в «Lessing-Theater» («Лессинг-театр»), а главное, выставляет целый ряд рисунков, эскизов к декорациям [...] и книга его «The Art of the Theatre» в короткий срок выдерживает два издания в переводе на немецкий язык.«⁴⁵

(»Unsere Theaterchronisten versäumten es seinerzeit, über eine so bedeutsame Erscheinung wie die Bühnensexperimente Gordon Craigs zu berichten. [...] Den Interessenten des neuen Theaters halfen unsere deutschen Nachbarn, etwas über die neuen Methoden von Craig zu erfahren. Reinhardts Theater musste entstehen, damit man nach dem Erfolg seiner Kammerstücke auf den Namen Edward Gordon Craig stieß. In der Spielzeit von 1904/05 sehen wir ihn in Berlin. Hier fertigt er die Dekorationen zu Hofmannsthals Stück am Lessing-Theater an und – das ist das Wichtigste – zeigt in einer Ausstellung etliche Zeichnungen, Dekorationsentwürfe, Skizzen [...]. Sein Buch *The Art of the Theatre* erscheint in einem kurzen Zeitraum in zwei deutschen Ausgaben.«)

Wie Mejerchol'd sich richtig erinnert, erschien Craigs Buch *Die Kunst des Theaters* 1905 in einer deutschen Übersetzung in Berlin.⁴⁶ Sowohl diese Übersetzung als auch das rasche Bekanntwerden seiner Reformideen

40 Fëdor Sologub, »Teatr odnoj voli«, in: Anatolij Vasil'evič Lunačarskij u.a. (Hg.), *Teatr. Kniga o novom teatre. Sbornik statej*, St. Petersburg 1908, S. 177–198, hier S. 188f. Die englische Übersetzung stammt von Michael Green, »The Theatre of the Single Will«, in: ders. (Hg.), *The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts*, Ann Arbor/MI 1986, S. 147–62, hier S. 154f. Sologubs Aufsatz gilt als polemische Schrift gegen Mejerchol'ds Theaterinnovationen. Vgl. Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley/CA 2002, S. 105; A. Wachtel, »The Ballet's Libretto« (wie Anm. 26), S. 39. Benua wird ebenfalls als einer der schärfsten Kritiker Mejerchol'ds beschrieben. Vgl. E. Braun, *Meyerhold* (wie Anm. 30).

41 Fëdor Sologub, »Teatr odnoj voli« (wie Anm. 40), S. 188; Übersetzung bei M. Green, »The Theatre of the Single Will« (wie Anm. 40), S. 156.

42 Aleksandr Benua, »Beseda o baletе«, in: A. V. Lunačarskij u.a. (Hg.), *Teatr. Kniga o novom teatre*, S. 95–122; Vsevolod Mejerchol'd, »Teatr (K istorii i tehnike)«, in: ebenda, S. 123–176.

43 Vgl. U. Grund, *Zwischen den Künsten* (wie Anm. 11), S. 216.

44 Vgl. O. Taxisidou, *The Mask* (wie Anm. 20), S. 67.

45 Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, »Edward Gordon Craig«, in: *Stat'i, Pis'ma, reč'i, besedy. Čast' pervaja (1891–1917)*, Moskau 1968, S. 123. Die deutsche Übersetzung findet sich bei Wsewolod Meyerhold, »Edward Gordon Craig«, in: *Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche, erster Band 1891–1917*, Berlin 1979, S. 161–163, hier S. 161f. Zur frühen Rezeption Craigs in Deutschland vgl. U. Grund, *Zwischen den Künsten* (wie Anm. 11), S. 64–69.

46 Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters*, übersetzt von Mau-

rice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin 1905.

- 47 Vgl. Lindsay Mary Newman, »Gordon Craig in Germany«, in: *German Life and Letters* 40 (1986), S. 11–13; dies., »Introduction«, in: dies., *Correspondence* (wie Anm. 22), S. 3–16; U. Grund, *Zwischen den Künsten* (wie Anm. 11), S. 64–68; Tarmara Barzantny, *Harry Graf Kessler und das Theater. Autor, Mäzen, Initiator, 1900–1933*, Köln 2002, S. 125–139.
- 48 G. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft* (wie Anm. 16).
- 49 Vgl. E. Braun, *Mejerhold* (wie Anm. 30), S. 48ff.
- 50 Vgl. ebenda, S. 86.
- 51 V. Mejerchol'd, *Edward Gordon Craig* (wie Anm. 45), S. 161.
- 52 Zu Craigs Notizbüchern *Über Marions A, B, 1905–1906* (Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle, Collection Craig) vgl. U. Grund, *Zwischen den Künsten* (wie Anm. 11), S. 138f. Zu Duncans erster Tournee in Russland vgl. Natalia Stüdemann, *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Bielefeld 2008, S. 9. Zu Craigs Russland-Aufenthalt 1905 vgl. L. M. Newman, *Correspondence* (wie Anm. 22), S. 31–37.
- 53 Vgl. O. Taxidou, *The Mask* (wie Anm. 20), S. 67. Taxidou erwähnt den Artikel ohne Autoren-, Orts- und Titelanlagen.
- 54 Vgl. Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Westport/CT 1982.
- 55 Vgl. O. Taxidou, *The Mask* (wie Anm. 20), S. 66f.
- 56 Djagilevs Verbindungen zu Craig, Mejerchol'd oder Fuchs werden in der Literatur – wenn überhaupt – nur am Rande erwähnt. Am ausführlichsten berichtet S. Scheijen, *Diaghilev* (wie Anm. 4), S. 240f.
- 57 Vgl. L. M. Newman, *Correspondence* (wie Anm. 22), S. 74.
- 58 G. Fuchs, *Der Tanz* (wie Anm. 15).

gehen auf die leidenschaftlichen Bemühungen des einflussreichen Kunstmäzens Harry Graf Kessler zurück, der Craig seit circa 1903 förderte.⁴⁷

Es ist nur verständlich, dass Mejerchol'd entscheidend daran beteiligt war, dass die in Deutschland zirkulierenden Reformschriften auch bald in Russland wahrgenommen wurden. Der Regisseur stammte aus einer Familie russlanddeutschen Ursprungs und beherrschte daher die deutsche Sprache. Er war schon frühzeitig über die Theaterreformbewegungen in Deutschland informiert und rezipierte beispielsweise bereits 1906 Fuchs' Aufsatz *Die Schaubühne der Zukunft*.⁴⁸ Einige der dort formulierten Ideen fanden so sogar Eintritt in Mejerchol'ds Petersburger Produktionen.⁴⁹ So verwundert auch nicht, dass er eine entscheidende Rolle in der frühen Craig-Rezeption in Russland einnimmt, wenn er zum Beispiel 1908 Auszüge aus dessen Schriften *Über Bühnen-Ausstattung und Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung* in die russische Sprache übersetzt.⁵⁰ Dass er jedoch 1909 postuliert, die russische (Reform-)Theaterbewegung sei ohne den Einfluss Craigs entstanden⁵¹, muss hinterfragt werden. Die ersten Skizzen zur Übermarionette fertigte Craig 1905/06 an. Genau in dieser Zeit begleitete er seine neue Lebensgefährtin, die amerikanische Ausdruckstänzerin Isadora Duncan, auf ihre erste Tournee nach Russland.⁵² Olga Taxidou gibt an, dass die russische Presse zum ersten Mal 1906 über Gordon Craig berichtete.⁵³ Zunächst zwar nur als Begleiter Isadora Duncans war er spätestens ab 1908 regelmäßig in Moskau, um seine *Hamlet*-Produktion am *Moscow Art Theatre* vorzubereiten.⁵⁴

Auf die Ähnlichkeiten des Sologub-Artikels zu den Craigschen Reformideen sowie der nahezu übereinstimmende Titel der Publikation *Kniga o novom Teatre* mit der von Craig 1905 veröffentlichten Schrift *The Art of the New Theatre* ist schon an anderer Stelle hingewiesen worden.⁵⁵ Das Faktum, dass an jenem Sammelband neben Sologub auch Mejerchol'd und Benua beteiligt waren, spricht dafür, dass Benua über Craigs Konzepte informiert war – und wenn nur über Mejerchol'd.

Auch über Paris und Djagilev ist ein Ideentransfer anzunehmen. Hierfür müssten Djagilevs Verbindungen zu Vertretern der (auch russischen) Theaterreformbewegung allgemein, seinen Kontakt zu Harry Graf Kessler, Gordon Craig und dem deutschen Theaterreformer Georg Fuchs, dessen Schriften sowohl in Russland als auch in Frankreich gelesen wurden, näher untersucht werden – eine ausführliche Studie hierzu existiert bislang nicht.⁵⁶ Schließlich ist auch über die Verbindung von Gabriel Astruc und Comtesse Greffuhle zu Gordon Craig bis dato wenig bekannt. Die Comtesse unterstützte Djagilev seit seiner Anfangszeit in Paris, und Gabriel Astruc arbeitete seit 1907 eng mit ihm zusammen. Dass beide spätestens ab 1911 Craig mit Aufträgen zu unterstützen versuchten, ist belegt.⁵⁷

Und Stravinskij? Im Herbst 1911, drei Monate nach der *Pétrouchka*-Uraufführung in Paris, forderte er seinen St. Petersburger Jugendfreund Andrej Rimskij-Korsakov in einem Brief auf, die ein Jahr zuvor in Russland erschienene russische Übersetzung jenes Reformartikels von Fuchs zu lesen, der erstmals 1906 unter dem Titel *Der Tanz*⁵⁸ in den *Flugblättern*

für künstlerische Kultur veröffentlicht wurde.⁵⁹ Stravinskij wirkt mehr als begeistert von diesem Text, wenn er schreibt, »dass er nicht ruhen wird, ehe Andrej diesen Artikel gelesen und ihm geschrieben hat, was er davon hält«.⁶⁰

Was Craig betrifft, teilt Harry Graf Kessler mit, dass dieser und Stravinskij zumindest einmal in Paris zusammentrafen – im Mai 1912. Stravinskij hatte den Briten besucht, da er, so Kessler, »zwischen seinen und Craigs Bestrebungen eine Art von Verwandtschaft [empfand]«⁶¹:

»Strawinsky meinte, [...] wie Craig Alles auf der Bühne auf die einfachsten, aber suggestivsten Elemente zurückführen wolle, auf ein Spiel von Licht und nackten Massen, so wolle er in der Musik Alles loswerden, was nicht Rhythmus sei (me défaire de tout ce qui n'est pas le rythme); auf den Rhythmus solle sich suggestiv die Gebärde aufbauen, die weiter sei als das Wort. Hier schiene ihm ein Punkt, wo sich seine Kunst mit der von Craig vereinen könne. Er brenne drauf, mit Craig Etwas zu machen.«⁶²

Nach Kesslers Aussage wollte Stravinskij 1912 analog zu Craig auf der Bühne in der Musik alles loswerden, was nicht Rhythmus sei. Selbst einer Zusammenarbeit mit Craig schien er nicht abgeneigt zu sein.

Ein Stravinskij-Craig-Ballett sollte es aber nie geben; das wusste Craig wohl zu verhindern. Was allerdings vor dem Hintergrund von Kesslers Aussage aufhorchen lässt, ist Taruskins Verdacht, dass Stravinskij's *Pétrouchka-Russkaja*, in der sowohl Puppen als auch Hörer durch die Musik in einen nahezu fremdgeleiteten Zustand versetzt werden, aus den ersten Skizzen für seinen *Sacre du printemps* entstand.⁶³ Ist es nicht die *Russkaja*, in der Stravinskij erstmals jene musikalische Bewegungsqualität erzielte, die seinerzeit einmalig und in der russischen Kunstmusik ohne Vorbilder war?⁶⁴ Und ist es nicht sie, die in der Literatur meist als Vorbote für eine Rhythmus- und Bewegungsqualität angesehen wird, die sich spätestens 1913 in Stravinskij's *Sacre du printemps* manifestiert?⁶⁵

Des Zauberkünstlers rhythmisch tanzende Marionetten

Zwar konnte Gordon Craigs zu Anfang dargelegte Behauptung, das Gesamtkonzept der *Ballets Russes*-Produktionen würde auf ihn zurückgehen bzw. die *Ballets Russes* hätten sogar von ihm und anderen »geklaut«, aufgrund der verfügbaren Quellen nicht in dieser Eindeutigkeit nachgewiesen werden. Ein Einfluss Craig'scher Ideen auf die Mitarbeiter der *Ballets Russes* ist aber – zumindest was Stravinskij's Ballett *Pétrouchka* angeht – durchaus denkbar. Der von Stravinskij und Beniamino von Anfang an als zentral erachtete Aspekt des Magischen war nicht nur in Form der Zauberkünstler-Figur in Libretto und Choreografie präsent, sondern konnte auch in Stravinskij's Musik nachgewiesen werden: Die mechanisch anmutende musikalische Bewegung der *Russkaja* wird von Stravinskij immer wieder bewusst gestört. Hörerwartungen des Publikums werden dadurch unentwegt enttäuscht. Stravinskij's kompositorisches Vorgehen in der *Russkaja* kann als Versuch verstanden werden, die (nicht nur architektonisch) vorgegebene Grenze zwischen Bühne und Publikum zu überwinden: Wie die rhythmisch tanzenden Marionetten des Zauberkünstlers

59 »[...] Тут кстати будет заметить, что тебе следует прочесть «Танец» Георга Фукса в «Фиале страстей» (СПб. – изд. «Венок» – 1910 г.) [...]«, Auszug aus einem Brief von Stravinskij an Andrej Rimskij-Korsakov vom 24.9. / 7.10.1911, in: V. Varunc (Hg.), *Perepiska* (wie Anm. 32), S. 300f.

60 Eigene Übersetzung von »[...] Я не успокоюсь раньше, чем ты не прочтешь этой статьи и не выскажешь мне своего мнения на бумаге, скрепленной твоей подписью, засвидетельствованной местной полицией.«, ebenda.

61 Roland Kamzelak / Ulrich Ott (Hg.), *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch (1880–1937)*, Bd. 4, 1906–1914, Stuttgart 2005, Eintrag vom 23.5.1912, S. 825f., hier S. 825.

62 Ebenda.

63 Vgl. R. Taruskin, »Stravinsky's Petrushka« (wie Anm. 34), S. 78f.; ders., *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 709.

64 R. Taruskin, »Stravinsky's Petrushka« (wie Anm. 34), S. 85.

65 Vgl. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (wie Anm. 1), S. 736.

wird der Zuhörer/-schauer durch Stravinskij's Musik ›be-seelt‹ und durch das körperliche Wahrnehmen des fremdgeleiteten Zustands der Marionetten in das Bühnengeschehen integriert.

Jener für das Ballett zentrale Aspekt des Magischen geht höchstwahrscheinlich auf die russische Rezeption deutschsprachiger Reformschriften ab 1906 zurück, zu denen auch die deutschen Übersetzungen der Craig-Schriften gezählt werden müssen. Gordon Craigs Ideen im Allgemeinen, sein Konzept der Übermarionette im Besonderen sind ab 1906 in ausgewählten Kreisen in Russland diskutiert worden – und zwar in theateraffinen Zirkeln, zu denen auch Aleksandr Benua Zugang hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Stravinskij über Benua und Djailev von Craig oder Craig-nahem Gedankengut erfahren hat. Ob dies schon vor seiner Arbeit an *Pétrouchka* erfolgte, kann nicht rekonstruiert werden. Dass Stravinskij seit Ende 1911 (vor allem tanz-)theoretische Schriften der Reformbewegung rezipierte, ist aber belegt, und eine Partizipation des Publikums am Bühnengeschehen, wie sie in Stravinskij's *Russkaja* gezeigt werden konnte, wird darin prominent diskutiert.⁶⁶

Eine umfangreiche Untersuchung zum Einfluss der Theaterreformbestrebungen Anfang des 20. Jahrhunderts auf Djailev's *Ballets Russes* im Allgemeinen, auf Stravinskij's frühe russische Ballette im Besonderen steht noch aus.⁶⁷ Für Gordon Craig scheint der Fall klar gewesen zu sein. Zwei Monate nach dem *Sacre*-Skandal von 1913 verlautbart er in seiner Zeitschrift *The Mask*: »The Russian Ballet is held to be the finest achievement of the New Theatre[, but] [th]e Russian Ballet is one of the modern Theatre's charming accidents.«⁶⁸

66 Vgl. Anm. 37.

67 An der Universität Basel entsteht derzeit im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts *Igor' Stravinskij's Ballettwerk. Entstehung und Konzeption als interdisziplinäres Projekt* eine umfassende Studie zu Igor' Stravinskij's Ballettwerk, in der u.a. der Einfluss der Theaterreformbewegung um 1900 (insbesondere der Schriften von Gordon Craig und Georg Fuchs auf Stravinskij's *Sacre du printemps*) thematisiert wird.

68 Gordon Craig, »The Russian Ballet«, in: *The Mask. A quarterly journal of the Art of the Theatre*, 6/1 (1913), S. 6-14, hier S. 14.

Summary

This essay examines the question of whether Stravinsky's ballet *Pétrouchka* (1911) might be influenced by the European theatre reform movement of the beginning of the 20th century. This notion was first introduced in an anonymously published article by Edward Gordon Craig (an important figure of this movement) in which he claims that the *Ballets Russes* of Serge Diaghilev had stolen his (reform) ideas. Leila Zickgraf points out that in the case of *Pétrouchka* it is quite likely that the members of the *Ballets Russes* were influenced by Craig's ideas or ideas related to them. Zickgraf is able to show that the aspect of magic in the ballet's libretto which has so far been mostly attributed to the influence of Vsevolod Meyerhold has to be credited instead to the Russian reception of German-speaking reform writings (including the German translations of Craig's writings). Craig's ideas were discussed in Russia's modern theatre circles from 1906 on, to which the ballet's librettist Alexandre Benois had access. In her analysis of Stravinsky's *Russkaja* Zickgraf verifies the aspect of magic does not only play a part in the ballet's libretto and choreography but also in Stravinsky's score and is being able to show that as the dancing puppets of the magician the audience is being animated by Stravinsky's music. Stravinsky's compositional approach in the *Russkaja* can be understood as an attempt to overcome the fourth wall – a key demand of the reformers during that time.



BERICHT

Überlegungen zu einer zeitgemäßen Musikästhetik in Erwiderung zu Gunnar Hindrichs, *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014

Andreas Domann / Beate Kutschke

1. Vorgeschichte

Die Frage nach dem, was ein musikalisches Kunstwerk eigentlich ist, was sein Wesen und seinen Begriff ausmacht und wie es sich gegen andere Phänomene abgrenzen lässt, ist seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts immer wieder diskutiert worden. Zu Beginn der 1960er Jahre erschien von Roman Ingarden unter dem – zweifellos unpräzisen – Titel *Ontologie der Musik* eine Ontologie des musikalischen Werkes (nicht der Musik als solcher!), in der er das Werk als einen »rein intentionalen Gegenstand« deutete¹ und damit beabsichtigte, die »Struktur des ästhetischen Erlebnisses und der in ihm enthaltenen Erkenntnisleistungen bezüglich des in der ästhetischen Erfahrung sich enthüllenden ästhetischen Wertes zu klären«.²

Mit dem Konzept des Werkes als eines intentionalen Gegenstandes bot Ingarden ein gutes Erklärungsmodell für das Dilemma, dass wir in Bezug auf – notierte, nicht unbedingt improvisierte und elektronische – Musik dem gängigen Musikdiskurs nach zwischen drei ›Manifestationsweisen‹ von Musik unterscheiden – dem Notat, d. h. der Partitur, der Aufführung sowie dem musikalischen Werk –, *materialiter* jedoch nur die Partituren und Aufführungen existieren, wohingegen die ›Seinsweise‹ von dem, was wir musikalisches Werk nennen, alles andere als geklärt ist. Über diese Sachlage kann auch nicht hinwegtäuschen, dass wir uns sinnvoll über bestimmte musikalische Kunstwerke verständigen können, solange wir nicht versuchen allgemein zu definieren, was ein musikalisches Kunstwerk generell ist. Was Ingarden in seiner Ontologie des musikalischen Werkes angesichts dieses Dilemmas anbot, war eine Theorie vom Sein, die dem musikalischen Werk eine spezifische, *nicht-materielle* Seinsweise zuschreibt; denn letztlich läuft seine Bestimmung des musikalischen Werkes als eines rein intentionalen Gegenstandes darauf hinaus, dass musikalische Werke nicht materialiter existieren, sondern mentale *Effekte* von intentionalen, kulturellen und diskursiven Praktiken sind. Ihre Existenz ist eine rein mentale oder kognitive.

1 Roman Ingarden, *Untersuchung zur Ontologie der Musik. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 105.

2 Ebenda, S. VIII.

Ingardens Ontologie des musikalischen Werkes weist somit implizit auf ein zentrales Merkmal der Textgattung ›Ontologie‹ hin: Welche Gegenstände und Phänomene eine ontologische Abhandlung behandelt, hängt ganz davon ab, welches – und sei es auch nur implizite – Konzept von Sein und Existenz der/die jeweilige Autor/in besitzt. (Weil unterschiedliche Zeichenverwender/innen unterschiedlichen Konzepten hierzu anhängen, ist es möglich, dass ein/e Sprecher/in einem Phänomen Existenz zuspricht, während ein/e andere/r Sprecher/in die Existenz desselben Phänomens bestreitet.³) Auf der Grundlage eines Existenzbegriffs, der Existenz nur materiellen Phänomenen zuschreibt, existieren musikalische Werke nicht (und eine Ontologie über sie verfassen zu wollen, wäre müßig); auf der Grundlage eines Existenzbegriffs, der Existenz auch kognitiven-mental Phänomenen zuschreibt, existieren musikalische Werke sehr wohl.

Aufgrund des großen Gewichts, das Ingarden auf die – um einen eher altmodischen Begriff zu verwenden – ›Geistigkeit‹ des musikalischen Kunstwerks legt, ist seine Theorie auch mit konstruktivistischen und nominalistisch⁴-semiotischen Ansätzen kompatibel. Aus konstruktivistischer Perspektive beschrieben, lässt sich Ingardens Position so verstehen, dass er empfiehlt, ›musikalische Kunstwerke‹ als kognitive Konstrukte, Gedankeninhalte zu begreifen. Auf deren Existenz – so muss unserer Meinung nach ergänzt werden – können wir allerdings nur mittelbar, nämlich über unsere Diskurse über die Gegenstände und unsere Behauptungen, dass wir solche Gedankeninhalte besäßen, rückschließen. (Mittels unserer Diskurse können sie auch in höchstem Maße praxisrelevant sein, etwa dann z. B., wenn Komponistinnen und Komponisten die Rechte an ihren Werken an einen Verlag verkaufen und mit dem Erlös aus diesem Verkauf ihren Lebensunterhalt bestreiten.) Aus nominalistisch-semiotischer Perspektive beschrieben, nehmen wir mittels des Wortes ›Musikwerk‹ auf ein Konzept Bezug, das wir denken und über das wir uns – zu verschiedenen Zeiten je anders – verständigen können, das jedoch, wie gesagt, *materialiter* nicht existiert und nie existieren wird, wie auch Hörer nie existierten, obwohl wir ein recht klares Konzept von diesen ›Wesen‹ haben. Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass wir ein Konzept des musikalischen Kunstwerks besitzen, ohne dass es *materialiter* existiert, also eigentlich alles andere als aufregend.

Im Vergleich zu den Abhandlungen, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft entstanden und zu bestimmen suchten, was ein musikalisches Kunstwerk sei⁵, wurden in den vergangenen fünf Dekaden seit Ingardens Abhandlung von der angloamerikanischen Musikphilosophie – Musikwissenschaftlerinnen und Philosophen – umfangreiche Studien vorgelegt, deren Fokus weitaus stärker auf Fragestellungen zu Sein und Existenz von musikalischen Werken lag⁶, freilich ohne dass Ingarden dabei explizit eine zentrale Rolle spielte. Lydia Goehr hat die ihrer Auffassung nach zentralen Positionen – sie widmet ein ganzes Kapitel jeweils derjenigen von Nelson Goodman und derjenigen von Jerrold Levinson – in ihrem *Imaginary Museum of Musical Works* von 1994 als Ausgangsbasis für ihre Arbeit vorgestellt – und natürlich auch sich von diesen abgegrenzt;

3 Unserem Sprachgebrauch und Konzept von Existenz nach gibt es keine ›halbe Existenz‹ o. ä. Ein Ding oder Phänomen existiert entweder oder es existiert nicht, ähnlich wie Säugtiere und Menschen nicht ›ein bisschen schwanger‹ sein können. Sie sind entweder schwanger oder nicht schwanger. Über verschiedene Formen oder Modi von Existenz lässt sich somit nach McDowell nur deshalb reden, weil unterschiedliche Sprecher/innen Existenz unterschiedlich definieren. Innerhalb dieser Definition gibt es jedoch, wie gesagt, nur zwei Alternativen: Ein Phänomen existiert oder es existiert nicht.

4 Mit ›nominalistisch‹ ist im vorliegenden Review-Essay diejenige Variante nominalistischen Denkens gemeint, die allgemeine Konzepte – wie ›das Auto‹ im Unterschied zu konkreten Autos – als ein Konstrukt begreift (zu den verschiedenen Varianten nominalistischer Positionen siehe Holm Bräuer, »Nominalismus«, in: *Online-Wörterbuch Philosophie*, hg. von Wulff D. Rehfus, Göttingen 2003, <http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/>, letzter Zugang am 19.4.2015).

5 Siehe zu den hier formulierten Positionen zum ›Sein‹ des musikalischen Werkes Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983; Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (Erträge der Forschung 246), Darmstadt 1987; Heinz von Loesch, *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung 11. Studien zur Geschichte der Musiktheorie 1), Hildesheim u.a. 2001.

6 Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge 1976; Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of*

Music, Oxford 2002; ders., *Sounding Off*, Oxford 2012; Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford 2011; Roger Scruton, *Understanding music: philosophy and interpretation*, London 2009.

- 7 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014. Im Folgenden: Hindrichs.
- 8 N. Goodman, *Languages of Art* (wie Anm. 6), S. 173.

diese Reihe greift Gunnar Hindrichs als einen der Ausgangspunkte für seine eigene Ontologie an einer Stelle seiner Einleitung – auf den Seiten 26 bis 31 – mit kritischem Impetus auf und verlängert sie um die Position von Goehr sowie eine neuere, nach Goehr formulierte Theorie zum Sein des Musikwerks, diejenige von Peter Kivy.⁷

Bezogen auf Ingardens Perspektive lassen sich die Positionen von Goodman, Levinson, Goehr und Kivy als mit derjenigen Ingardens korrespondierend oder als zu ihr kontrastierend, also nominalistisch-konstruktivistisch oder platonistisch orientiert, klassifizieren. (Die Autoren/innen bezeichnen sich selber zum Teil als Nominalisten bzw. Platonisten verschiedener Couleur.) Dabei ist interessanterweise keine chronologische Entwicklung – etwa von einer platonistischen zu einer nominalistisch-konstruktivistischen Orientierung oder umgekehrt – festzustellen, sondern beide Orientierungen wechseln einander ab. Um Hindrichs' Ansatz besser in Bezug auf die vorhandenen Ontologien zum musikalischen Werk zu verorten, werden diese im Folgenden kurz vorgestellt – und zwar nicht im Sinne von Hindrichs oder Goehr, deren Zusammenfassungen ihrer ›Vorgänger‹ im Dienste ihrer jeweils eigenen Projekte auf eine Abgrenzung und Kritik fokussiert sind, sondern im Sinne der Autorin und des Autors dieses Review-Essays.

In den *Languages of Art* von 1968 schlägt der Nominalist (und somit Anti-Platonist) Nelson Goodman folgende viel zitierte Definition des musikalischen Werkes vor: Das Werk sei »the compliance-class«⁸ der Partitur, d. h. seine Existenzform ist die Menge der Aufführungen, die den Vorgaben in der Partitur entsprechen und die wir somit als ›getreu der Partitur‹ bezeichnen würden. Goodman leitet diese Definition streng logisch aus zeichentheoretischen Überlegungen zur Funktionsweise von Notaten her. Er blendet dabei freilich aus, dass das musikalische Notationssystem insbesondere bezüglich der rhythmisch-metrischen Gestaltung einer Komposition gar nicht das vorgibt, was tatsächlich zu spielen ist, sondern dass die Partitur vielmehr als eine ›Erinnerungsstütze‹ fungiert, anhand derer der Ausführende die tatsächlich zu spielenden Dauergestalten – oder genauer: ein Spektrum an möglichen Dauergestalten – rekonstruiert; er tut dies auf der Grundlage seines Wissens, wie eine bestimmte rhythmisch-metrische Konfiguration in einem gegebenen musikstilistischen Kontext – dem vergangenen stilistischen Kontext aus der Zeit der Komposition oder den aktuellen stilistischen Präferenzen – »umzusetzen« ist. (Deshalb wird die Interpretation eines Chopin-Nocturnes von Horowitz vonseiten seiner Hörerinnen und Hörer allgemein als gültige Wiedergabe der Partitur, also *compliant*, anerkannt, obwohl sie von dem Notat extrem abweicht, wie der Vergleich mit einer Midi-Aufnahme vor Augen führt, die wir zwar wider Willen als *compliant* klassifizieren würden, aber kaum als Musik im emphatischen Sinn.) Das Gleiche gilt für die Intonation (und jeder Musiker weiß, dass trotz der disjunkten Notation von Tonhöhen der Übergang zwischen einem sehr hoch intonierten *B* und einem sehr tief intonierten *H* fließend ist).

Praktisch bedeutet dies, dass das, was ein *compliant* der Partitur ist, sich nicht aus der Partitur, sondern aus den ästhetischen Vorstellungen

der Ausführenden und dem Urteil von Hörenden in autoritativen Positionen (Musikmanagern, Intendantinnen, Rezensenten) ableitet, die beurteilen, was ihrer Vorstellung des Werkes entspricht und was nicht. Ähnliches gilt natürlich auch für die Frage, was ein Kunstwerk ist und was nicht. Goodman hat zu Recht darauf hingewiesen, dass »[n]othing here depends upon the internal structure of a symbol«.⁹

»Compare a momentary electrocardiogram with a Hokusai drawing of Mt. Fujiyama. The black wiggly lines on white backgrounds may be exactly the same in the two cases. Yet the one is a diagram and the other a picture. What makes the difference? Obviously, some feature of the different schemes in which the two marks function as symbols [oder Zeichen¹⁰]. But, since both schemes are dense (and assumed disjoint), what feature? The answer does not lie in what is symbolized; mountains can be diagrammed and heartbeats pictured. The difference is syntactic: the constitutive aspects of the diagrammatic as compared with the pictorial character are *expressly* and *narrowly restricted*« [unsere Hervorhebungen].¹¹

Auch hier unterschlägt Goodman freilich wieder, dass der jeweilige Modus der Zeichenoperationen – analog oder digital, Fokus auf expressive Qualitäten oder nicht – nicht in den Zeichen selber begründet ist, sondern von der Wahl der Zeicheninterpreten abhängt. Es sind die Zeicheninterpreten, die entscheiden, welche Zeichenoperationen sie anwenden wollen, und zwar in Abhängigkeit davon, welche Zeichenoperationen sie für den jeweiligen Gegenstand und die Funktion, die sie ihm zuschreiben – Kunst oder Diagramm –, angemessen halten.

Der Schwachpunkt von Goodmans Theorie ist also, dass er nur das Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem analysiert, nicht jedoch die Rolle, die den Zeicheninterpreten – den Hörerinnen, Ausführenden, Komponisten, Rezensentinnen etc. – bei der Bestimmung dieses Verhältnisses zukommt. Denkt man die Zeicheninterpreten jedoch mit – und das muss man tun, damit Goodmans Theorien mehr als nur Metaphysik sind, in der Zeichen magisch-autonom operieren –, dann zeigt sich die deutliche Nähe zu Ingardens Position: Beide verweisen auf die autoritative Rolle der Zeicheninterpreten, d.h. der Hörerinnen und Hörer, für die Genese desjenigen, was wir Werk nennen, und über das wir uns verständigen können.

Gegenüber Goodman ist der Ansatz, den Jerrold Levinson in seiner Essaysammlung *Music, Art, and Metaphysics* von 1990 vorstellt, eher platonistisch zu nennen. Levinson unterscheidet nicht zwischen dem intentional-semiotischen Effekt oder kognitiven Konstrukt ›Werk‹ – diese Idee von musikalischem Werk lehnt er ab¹² – auf der einen und seinen realen Aufführungen auf der anderen Seite, sondern zwischen der Aufführung als konkreter »sound structure« und dem darauf bezogenen distinkten musikalischen Werk. Zwei Kriterien scheinen dabei der Auffassung Levinsons nach für die Seins- oder Existenzweise des musikalischen Werks zentral zu sein:

Das musikalische Werk – das ist das erste Kriterium – ist das Produkt eines das Werk herstellenden Individuums; eine mit Beethovens Klavierquintett op. 16 identische, im Paläozoikum ›natürlich‹ vorkommende Klangstruktur wäre mit Beethovens Werk somit Levinsons Auffassung nach nicht identisch¹³; und zwei identische Klangstrukturen von zwei

9 Ebenda, S. 231.

10 Der Zeichen- und Symbolbegriff wird häufig synonym gebraucht. Goodman verwendet den Begriff ›symbol«. In diesem Text wird der Begriff ›Zeichen‹ bevorzugt, weil der Symbolbegriff im Deutschen u.a. auch Konnotationen des Tiefsinnigen, Hermetischen und Geheimen hat. Insofern ist er Synonym zu Emblem, Sinnbild, Wahrzeichen, Erkennungszeichen und Allegorie. Der Zeichenbegriff empfiehlt sich auch deshalb, weil er – zumindest bei Charles S. Pierce – das Symbol neben Ikon und Index mit einschließt, also umfassender ist.

11 N. Goodman, *Languages of Art* (wie Anm. 6), S. 229.

12 Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Oxford 2011, S. 63.

13 Ebenda, S. 65.

unterschiedlichen Komponisten/innen stellten seiner Meinung nach nicht dasselbe Werk dar. Levinson schreibt: »If musical works were just sound structures, then, if two distinct composers determine the same sound structure, they necessarily compose the same musical work. But distinct composers determining the same sound structure in fact inevitably produce different musical works.«¹⁴

Geht man, wie oben dargelegt, davon aus, dass unserem Sprachgebrauch und Verständnis nach ein Phänomen zwei gegensätzliche Modi – »Existenz« vs. »Nicht-Existenz« – besitzt¹⁵, verschiedene Zeichenverwender/innen jedoch Unterschiedliches unter Existenz verstehen können, dann stellt sich die Frage, in welchen Formen musikalische Werke der Auffassung Levinsons nach existieren. Eine materielle Existenzform als Klangstruktur, also als Aufführung, sowie als Partitur, also als Notat, lehnt Levinson ausdrücklich ab.¹⁶ Genauso schließt er zu Beginn des hier behandelten Essays eine kognitiv-mentale Existenzform aus.¹⁷

Gleichzeitig behauptet Levinson jedoch, dass Kunstwerke wie physikalische und mentale Phänomene an Zeit und Raum gebunden seien, also doch eine materielle oder kognitive Existenz haben. Das zweite, die Existenz- und Seinsweise des musikalischen Werkes bestimmende Kriterium lautet dementsprechend: Ein Werk existiert nicht vor und unabhängig von seiner Komposition: »Musical works must be such that they do *not* exist prior to the composer's compositional activity, but are *brought into existence by that activity*.«¹⁸

Levinsons Standpunkt erinnert damit ein wenig an das Konzept von Universalien in der scholastischen Philosophie des Mittelalters, das die sog. »gemäßigten Realisten« – im Unterschied zu den radikaleren »Realisten« damals besaßen: Die Universalie, also ein Allgemeinbegriff – in unserem Falle das Werk –, existiert nicht in unseren Köpfen als bloßer Begriff (wie die »Nominalisten« behaupteten), sondern hat seinen Ort in den jeweiligen konkreten Individuationen bzw. den Einzeldingen. D.h., anders als die Realisten, die die Universalie (oder den Allgemeinbegriff) eines Einzeldings – eines Apfels z. B. – vor und unabhängig von den konkreten Äpfeln erblickten, manifestierte sich gemäß der »gemäßigten Realisten« die Universalie »Apfel« in den Äpfeln selbst (wohingegen für die Nominalisten im Mittelalter die Universalien nur sprachliche Konstrukte waren). Der Unterschied von Levinsons Position zu den »gemäßigten Realisten« der Scholastik besteht allerdings darin, dass zwar auch er das Allgemeine, das Werk, als etwas denkt, das nur in seinen Individuationen – also in der Partitur und in den Aufführungen – besteht, das Werk zugleich jedoch etwas ist, das zunächst erschaffen werden muss: »The type that is a musical work must be capable of being created, must be individuated by context of composition, and must be inclusive of means of performance.«¹⁹

Die »means of performance« – die Aufführungsmittel – sind die Instrumente, wie sie vom Komponisten für ein bestimmtes Werk vorgeschrieben werden²⁰ und die vom Komponisten in der Partitur festgehalten werden. Dies – so ist aus Levinsons Ausführungen zu folgern – erfordert dann oftmals Kenntnisse, wie die Angaben, die in einer Partitur gemacht

14 Ebenda, S. 68.

15 Siehe Anm. 3.

16 Vgl. obiges Zitat sowie J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, S. 65.

17 Ebenda.

18 Ebenda, S. 68.

19 Ebenda, S. 78.

20 Ebenda, S. 73.

werden, historisch korrekt zu verstehen sind: »Scores are generally taken to be definitive of musical works, at least in conjunction with the conventions of notational interpretation assumed to be operative at the time of composition.«²¹ Um ein Werk in all seinen ästhetischen Eigenschaften reproduzieren und wahrnehmen zu können, gelten ihm seine ursprünglichen, vom Komponisten gewollten Aufführungsmittel als essentiell.²² Obgleich all diese Aufführungsmittel – und hier bleiben seine Ausführungen stellenweise vage – nie vollkommen in der Partitur bestimmt werden (die Aufführungsmittel eines spezifischen Werkes wandeln sich im Laufe der Musikgeschichte; hier gibt es vor allem epochenspezifische Unterschiede), sollen sie dennoch unbedingt dem Werk angehören. Denn andernfalls wäre das Werk Levinson zufolge nicht mehr als eine reine Klangstruktur.²³ Nur indem er zugleich auch auf die Aufführungsmittel verweist, so betont er, geht er mit der Bestimmung des Werkes über die Realisation einer Klangstruktur hinaus: »Musical works must be such that specific means of performance or sound production are integral to them.«²⁴ Das Werk ist damit, so meint Levinson, in seiner Distinktheit durch den jeweiligen historischen Kontext²⁵ und die jeweiligen Klang- und Aufführungsmittel determiniert.²⁶ Seine Kurzformel lautet daher: »(MW) S/PM structure-as-indicated-by-X-at-t«²⁷, wobei S/PM für »means of performance or sound« steht, X den Komponisten und t den Zeitpunkt der Komposition bedeutet.

Alles in allem ist Levinsons Position aus unserer Perspektive nichts weiter als rätselhaft. Er schließt alle uns denkbaren Existenzformen des musikalischen Werkes, die sich materialiter manifestieren und insofern nachweisbar sind (in Zeichenpraktiken wie konkreten Aufführungen, materiellen Partituren und verbalsprachlichen Äußerungen als Manifestationen mentaler Konstruktionen und/oder Vorstellungen), aus, behauptet aber dennoch, dass musikalische Werke jenseits der uns bekannten Existenzformen existieren. Sein Argument weist einige Ähnlichkeit mit demjenigen von Theologen auf: Es *gibt* dem theologischen Diskurs gemäß einen Gott. Zu seinem Wesen gehört dazu, dass seine Existenz nicht nachweisbar ist, und trotzdem besteht er in mehr und anderem als in Vorstellungen; er *ist* also keine mentale Konstruktion. Oder anders formuliert: Levinson erzeugt hier mit verbalsprachlichen Mitteln eine logische Paradoxie. (Mit verbalsprachlichen Mitteln erzeugte logische Paradoxien sind Effekte von Zeichen- und Diskurspraktiken. Sie existieren mental und diskursiv, nicht materialiter; sie können freilich wie jede mental-diskursive Konstruktion gravierende materielle, reale Konsequenzen haben. Dann z. B., wenn die Überzeugung, dass eine bestimmte ethnische Gruppe als Menschen minderwertig oder ›mit dem Teufel im Bunde sei‹, zu Lynchjustiz oder Pogromen gegen Angehörige dieser Gruppe führt.) Kivy hat Levinsons Position 2002 als *qualified platonist* bezeichnet²⁸ – was insofern nachvollziehbar ist, als für Levinson der Komponist notwendig ist, weil er das Werk ›ins Leben ruft‹, Platon jedoch die Existenz von überzeitlichen und ungeschaffenen Ideen behauptet. In dem vorliegenden Review-Essay werden wir philosophische Positionen, die eine Existenzform des musikalischen Werkes behaupten, die sich sowohl

21 Ebenda, S. 74.

22 Ebenda, S. 76f.

23 Ebenda, S. 75.

24 Ebenda, S. 78.

25 Ebenda, S. 73.

26 Ebenda, S. 78.

27 Ebenda, S. 79.

28 P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 222.

von der materiellen als auch der mentalen Existenz unterscheiden, ohne dass diese dritte Existenzform weiter bestimmt wird, als platonistisch bezeichnen, weil in Analogie zu Platons Vorstellung, dass Ideen unabhängig von Raum und Zeit existieren, diesen Positionen nach Werke unabhängig von Materie und denkenden Subjekten existieren sollen.

Im Unterschied zu Levinson sucht Lydia Goehr nicht nach einem mehr oder minder metaphysischen Ort, wo das Sein des Werkes angesiedelt ist. Das Werk ist für sie Produkt einer sich historisch verändernden diskursiven Praxis. Ausgangspunkt für ihre Studie von 1994 ist die Idee, den Werkbegriff als »open concept« zu verstehen, und zwar im Sinne des Nominalisten Ludwig Wittgenstein: Das, was »Werk« bedeutet, steht nicht fest, sondern die Inhalte des Konzepts sind abhängig vom Gebrauch des Wortes. Je nach »Sprachspiel« können seine Bedeutung bzw. die Dinge, auf die mit dem Wort Bezug genommen wird, variieren, wobei die jeweiligen Bedeutungen zugleich durch gemeinsame Merkmale (»Familienähnlichkeiten«) zusammengehalten werden.²⁹ Entscheidend ist dabei, dass aufgrund der zeitlichen, regionalen und kulturellen Relativität von Sprachspielen davon ausgegangen werden muss, dass sich das Konzept des musikalischen Werkes im Laufe der Zeit gewandelt hat. Oder anders, zeichentheoretisch formuliert: Da Worten wie dem Wort »Werk« mittels der kommunikativen verbalsprachlichen Praxis insofern eine »Bedeutung« zugewiesen wird, als sie in bestimmten Kontexten auf bestimmte Vorstellungen bezogen werden, ändert auch der Werkbegriff (also das Wort »Werk«) je nach kommunikativer Praxis seine »Bedeutung«. Goehr weist dies implizit nach, indem sie zeigt, dass das Werkkonzept zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt begann, die musikkulturelle Praxis zu regulieren, und damit die historische Relativität des Werkkonzepts herausstellt. In unserer Lesart vervollständigt Goehrs Theorie somit Ingardens und Goodmans Ansatz, indem sie die Rolle des Rezipienten des musikalischen Kunstwerks, d. h. des Zeicheninterpreten und Subjektes intentionaler Akte, in historischer Hinsicht differenziert. Die Existenz- oder Seinsweise des musikalischen Werks ist somit bei Goehr – ähnlich wie bei Ingarden – das mentale Konstrukt.

Das jüngste Beispiel der von Hindrichs ausgewählten »Vorgänger-Autoren/innen«, Peter Kivy, bezieht in seiner *Introduction to a Philosophy of Music* von 2002 ausdrücklich eine ontologisch-realistische Position, also eine Position, die von der realen Existenz von musikalischen Werken ausgeht und die er im Sinne des Universalienrealismus »extreme platonism« labelt.³⁰ Er nimmt damit eine Gegenposition zu dem Nominalisten Goodman, jedoch auch zu dem gemäßigten Realisten bzw. »qualified platonist« (Kivy) Levinson ein. D. h., er geht in unserem Verständnis davon aus, dass musikalische Werke ähnlich wie die Zahl »2« Universalien seien – und zwar mit der Begründung, dass nominalistische Sichtweisen, wie diejenige Goodmans, nicht greifen würden und Levinsons Position in sich widersprüchlich ist –, was zweifellos zutrifft, wie wir oben gezeigt haben. Bezüglich Goodman argumentiert er dafür, dass Goodmans Vorstellung, dass die *compliance class* das Werk sei, Spezialfälle ausschliesse wie denjenigen Fall, dass eine Partitur an einem niemand bekannten und in aller

29 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Rev. Ed., Oxford 2007, S. 90–106.

30 P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 210–211.

Zukunft nie entdeckten Ort verwahrt sei. Eine solche Partitur habe keine *compliance class*, so Kivy, und könne somit nach Goodman nicht als Werk klassifiziert werden, obwohl, so betont er, ein Konsens unter uns bestehe, dass eine solche Partitur ein Werk sei.

Dass der Fall, wie ihn Kivy beschreibt, paradox erscheint, liegt unserer Auffassung nach weniger daran, dass Goodmans Bestimmung des Werks als *compliance class* unzutreffend ist, wie Kivy meint, als daran, dass der Fall auf der Basis der Sichtweise von Kivy, also einer platonistischen Sichtweise konstruiert wurde. Ein Nominalist oder Konstruktivist käme gar nicht auf die Idee, davon auszugehen, dass eine unbekannte Komposition *a priori*, d. h. ohne dass die Komposition hinsichtlich ihres Werkcharakters von einer Spezialistin geprüft und als Werk klassifiziert worden sei, ein Werk sein könne. Ganz im Gegenteil ginge der Nominalist-Konstruktivist davon aus, dass die Komposition zunächst von einer Spezialistin mit einer exzellenten Klangvorstellung gelesen werden muss, die im Anschluss an die Lektüre und die mit der Lektüre verbundene Imagination der Musik als aufgeführte und klingende in Rückkopplung mit ihren ästhetischen Wertvorstellungen beurteilt, ob es sich bei dem Stück tatsächlich um ein Werk im musikästhetischen Sinn oder nur um eine dilettantische Zusammenstellung von Notenzeichen auf einem Notenpapier handelt. Indem die Spezialistin sich jedoch das Werk als klingende Aufführung vorstellt, hat sie bereits mental einen *compliant* der Partitur hergestellt und der Widerspruch zu Goodmans Definition, dass ein Werk mit der *compliance class* der Partitur identisch ist, wäre aufgehoben. Die *compliance class* enthielte in diesem Fall allerdings nur ein Element, nämlich die imaginierte Aufführung der Spezialistin. (Anhand dieses Falles zeigt sich, dass die Einwände, mit denen die Platonisten beabsichtigen, die Sichtweise der Nominalisten und Konstruktivisten infrage zu stellen, nur Einwände aus der Perspektive der Platonisten sind.) Zwar könnten die Verfechter des Gedankenexperiments gegen unsere Goodmans Theorie verteidigende Argumentation einwenden, dass Goodman mit *compliance class* nur alle *tatsächlichen, erklingenden* Aufführungen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, nicht mentale Nachvollzüge der Partitur meinte. Dieser Einwand ist jedoch nicht stichhaltig, weil aus seinen Ausführungen in den *Languages of Art* diese Einschränkung des Begriffs der *compliance class* nicht erkennbar ist.

Wieweit ist Kivys eigene Position jedoch tragfähig? Unserer Einschätzung nach gilt eine ähnliche Problematik wie für die Position Levinsons. Wir sollen glauben, dass Werke in irgendeiner Form existieren; Kivy behauptet zugleich jedoch, dass die Existenzweise raum- und zeitlos sei. Musikalische Werke besetzen seiner Auffassung nach »a spaceless, timeless realm with which we cannot causally interact; that is to say, a world of objects that neither we nor anything else in the physical world of time and space can do anything to, as well as a world of objects that cannot do anything to us or our world«. ³¹ Mehr noch: Anders als Levinson macht er keinen Hehl daraus, dass seine Position paradox ist. Er empfiehlt »to accept extreme Platonism, with all of its seemingly counterintuitive implications, and try to understand them and to live with them. [...] [E]xtreme

³¹ Ebenda, S. 222.

32 Ebenda, S. 222f.

33 Eine Ontologie der Musik ist mit einer Ontologie des musikalischen Werkes gleichzusetzen, weil im »Begriff des Musikwerkes [...]« Hindrichs' Auffassung nach »das Prinzip der europäischen Musik selbst zu seiner Artikulation« (Hindrichs, S. 17) gelangt. Sein Programm ist: »Die Philosophie der Musik muß sich um die Grundverfassung des Seienden bemühen, das die ästhetisch bestimmten Verhältnisse der Töne vergegenständlicht. Sie untersucht den eigensinnigen Ort der Musik selbst, dessen Regionen die verschiedenen Zugänge des nicht-philosophischen Musikverständnisses erkunden. Dadurch wird sie zur Ontologie des musikalischen Kunstwerkes« (ebenda, S. 25).

34 Ebenda, S. 26f.

35 Ebenda, S. 27f.

36 Ebenda, S. 28f.

37 Ebenda, S. 31.

Platonism [...] is [...] the most startlingly counterintuitive. But it is also, it appears to me, the most philosophically interesting.«³² Paradoxe Positionen als Effekte verbalsprachlicher Konstrukten mögen zweifellos in intellektueller Hinsicht interessant sein; dass sie wissenschaftliche Probleme zu lösen helfen, bezweifeln wir freilich.

2. Ausgangspunkte

Vor dem Hintergrund, dass die Frage nach den jeweiligen Vorteilen einer platonistisch oder nominalistisch orientierten Position hinsichtlich des ontischen Status musikalischer Werke gegenwärtig im musikphilosophischen Diskurs nicht entschieden ist – auch wenn unseres Erachtens hinsichtlich der Plausibilität der Argumente ein deutlicher Vorsprung aufseiten der Philosophen/innen besteht, die zur platonistischen Position alternative Vorschläge machen –, so ist es nicht abwegig, dass Hindrichs in seinem jüngst vorgelegten Suhrkamp-Band versucht, eine Theorie zu verfassen³³, die beide etablierten Ausrichtungen – die platonistisch-essentialistische und die nominalistisch-konstruktivistische – überwindet. Dass Hindrichs dabei alle Ansätze von Goodman über Levinson und Goehr bis zu Kivy in der einen oder anderen Hinsicht kritisieren muss, ergibt sich aus dem Anliegen einer eigenen Ontologie: Für seine Kritik an Goodman greift er auf Kivy zurück³⁴; Kivy wiederum kritisiert er, indem er wie Kivy mit Goodman verfährt: Er benennt eine Reihe von Annahmen über musikalische Werke, die Kivy aus seiner Vorstellung ableitet, dass das Werk als ein von Raum und Zeit losgelöster Typ zu verstehen sei, der durch Aufführungen als Tokens ergänzt wird. Hindrichs zeigt nachvollziehbar, dass die Eigenschaften, die Kivy dem Werk als Typ zuschreibt – Existenz vor der Komposition des Werkes, Unzerstörbarkeit, Abkopplung des Werkes von seiner Instrumentation und dem persönlichen Ausdruck des/r Komponisten/in³⁵ – mit unseren gängigen Vorstellungen von musikalischen Werken nicht kohärent gemacht werden können. An Levinson moniert er – durchaus nachvollziehbar – dessen Annahme, dass die »sound structures« als abstrakte Gegenstände »nur durch die Tätigkeit eines konkreten Seienden, nämlich die Handlung eines Komponisten« existieren. Dadurch entstehe folgendes Dilemma: »Einerseits kann der zeitlose Typ (die Struktur) *per definitionem* in keiner kausalen Verbindung zu raumzeitlichen Dingen (dem Komponisten) stehen, andererseits soll er dies als abgebildeter Typ aber dennoch tun.«³⁶

Obwohl Hindrichs mit seiner Kritik an Kivys ahistorischer Position – das Werk sei nach Kivy aus Zeit und Raum herausgelöst – implizit Goehrs Impetus zustimmt, kritisiert er Goehrs historisierende Perspektive. Diese führe nämlich dazu, dass Goehrs Projekt »keine Ontologie des Werkes, sondern eine Theorie von der Funktion seines Begriffes« sei.

»[D]er Begriff des musikalischen Werkes bestimmt nicht das musikalische Werk, sondern tut nur so, »als ob« er es bestimmen würde. Statt das Werk zu bestimmen, bestimmt er hingegen – regulativ – einen Komplex musikalischer Praktiken vom 18. bis frühen 20. Jahrhundert, indem er dessen Ideal formuliert. [...] Die Ontologie des Werkes muß so in Wahrheit der Gebrauchstheorie der Bedeutung weichen, und diese geht zuletzt in die Erkundung der Begriffshistorie über.«³⁷

Hindrichs erkennt somit ganz zutreffend, dass Goehr keine Ontologie des Musikwerks im herkömmlichen Sinn verfasst hat³⁸, sondern eine Ontologie, die die strikte, weltfremde Abgrenzung philosophisch-analytischer von historischen Fragestellungen überwindet. Er gesteht jedoch nicht zu, dass darin ihr Programm nicht scheitert, sondern *gerade reüssiert*, eben weil sie gezeigt hat, dass ontologisches Denken *im traditionellen Sinn*, d. h. ein Denken, das die historische Veränderbarkeit der Welt in der Theoriebildung nicht mit berücksichtigt und stattdessen so tut, als wenn die Dinge immer so waren und immer so sein werden, wie wir sie heute wahrnehmen, die sprach- und kulturpraktischen Realitäten ignoriert.

Was ist nun aber Hindrichs' eigener ›dritter‹ Ansatz, wenn er sowohl die platonistisch-essentialistischen als auch die nominalistisch-konstruktivistisch-historisierenden Ansätze für Sackgassen hält? Inwiefern geht er über alle bisher verfassten Ontologien musikalischer Werke hinaus? Wie integriert er eine historisch-relative Perspektive, die die von Hindrichs aufgezeigten Schwächen in Kivys Argumentation ausgleicht, ohne das Projekt ›Ontologie des musikalischen Werkes‹ ganz aufgeben zu müssen, wie dies Goehr der Auffassung Hindrichs' nach tat?

Hindrichs' Lösungsansatz nach bestehe die eigentliche Herausforderung in der Bestimmung des musikalischen Werkes bei gleichzeitiger Vermeidung beider antagonistischer Positionen. Es gälte zum einen, auf die platonistische Wesensschau und die normative Festlegung des Werkbegriffs zu verzichten, und zum anderen, jedoch auch nicht aus Verlegenheit – wie Lydia Goehr – in der Historisierung des Werkbegriffs Zuflucht zu suchen oder das Kunstwerk als rein soziales oder diskursives Phänomen zu beschreiben. Orientiert man sich an diesen Ausführungen, so liegt die Frage nahe, ob es das Ziel von Hindrichs' Monographie also ist, eine Theorie des Seins des musikalischen Werkes zu verfassen. Lässt sich diese Frage nach der Lektüre der Monographie beantworten? Wir sehen uns hierzu nicht in der Lage.

Einerseits verwendet Hindrichs die von ihm gewählte Terminologie nicht konsistent. Er verwendet sowohl ›Ontologie des Musikwerkes‹ wie er auch von ›Musikontologie‹ spricht, um die Projekte anderer Autorinnen und Autoren und sein eigenes Projekt zu beschreiben: Er kritisiert auf Seite 31 Goehr, weil sie keine »Ontologie des Werkes«, sondern eine »Gebrauchstheorie der Bedeutung« verfasst habe, meint wenige Zeilen später jedoch, dass eine »Ontologie der Musik« verfasst werden solle und bezieht sich auf »gängige Musikontologien« zurück, obwohl er bisher nur Ontologien musikalischer Werke besprochen hat. Und wiederum wenige Zeilen später erklärt er, dass »eine Ontologie des Kunstwerks [...] eine Ontologie des Ästhetischen sein müsste«³⁹, wohingegen auf Seite 32 er sein eigenes Projekt wieder als Musikontologie definiert und auf Seite 34 in Aussicht stellt, eine »Ontologie des musikalischen Werkes aus ästhetischer Vernunft«⁴⁰ vorzulegen. Mit dem vorübergehenden Fokus auf Musik und Musikontologie (statt auf musikalische Werke und die Ontologie musikalischer Werke) knüpft er wiederum implizit an seine Ausführungen auf Seite 13 an, wo sein Fokus nicht auf dem musikalischen Werk und

38 Ebenda, S. 31.

39 Ebenda, S. 31.

40 Ebenda, S. 34.

41 Ebenda, S. 13.

42 In den Hauptkapiteln finden sich nur zwei Stellen hierzu: Auf Seite 77, § 46, grenzt Hindrichs sein Ziel einer »Ontologie des Musikwerks« von einer »allgemeinen Ontologie« ab. Auf Seite 103, § 69, redet er jedoch von einer »Ontologie der Musik«, die hier offenbar sein Untersuchungsziel darstellt.

43 Ebenda, S. 5 (Inhaltsverzeichnis).

44 Ebenda, S. 227.

45 Ebenda, z.B. S. 235.

46 Ebenda, S. 251.

47 Ebenda, S. 7.

48 Ebenda, S. 7. Die von uns in Bezug auf die Einleitung beschriebene terminologische Unschärfe ist somit zu präzisieren. Sie besteht nicht nur darin, dass Hindrichs zwei Termini – »Ontologie des Musikwerks« und »Musikontologie« – synonym verwendet, sondern dass er »Ontologie des Musikwerks« auch zusätzlich äquivok gebraucht. Er bezieht »Ontologie des Musikwerks« einerseits auf die Ontologien von Levinson, Goehr und Kivy. Andererseits bezeichnet er mit dem Begriff jedoch auch sein eigenes Werk, das, wie gesagt, jedoch ganz andere Zielsetzungen verfolgt.

49 Ebenda, S. 13.

dessen Sein, sondern auf der Musik generell liegt. Musik sei »Seiendes eigener Art«: ein »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«. ⁴¹ (Auch in den Hauptkapiteln wird die skizzierte Diffusität im Übrigen nicht aufgehoben. ⁴²)

Andererseits – und damit setzen wir unsere Antwort auf die Frage, was das Projekt von Hindrichs' Monographie ist, fort – legt es die Konzeption seines Buchs nahe, dass ihm letztlich vorschwebt, eine Musikontologie und/oder Ontologie des Musikwerkes zu entwerfen, die er mit dem gleichen Gattungsnamen versieht wie die von ihm herangezogenen Schriften von Levinson, Goehr und Kivy, jedoch anders als diese ausdrücklichen »Ontologien des Musikwerks« eine ganz andere Fragestellung verfolgt: nämlich *nicht* diejenige, die Existenzweise des Musikwerks zu klären, sondern zu beschreiben, durch welche Merkmale, die er Grundbegriffe und Kategorien nennt, ein Musikwerk als Manifestation – folgt man seinen Beispielen – westlicher, nicht-populärer Musik charakterisiert ist. Bei den Grundbegriffen und Kategorien, die Hindrichs in der Einleitung verspricht zu entwickeln, handelt es sich offenbar um diejenigen Aspekte von musikalischen Werken – übergeordnete Klassen, Gruppen oder Typen ästhetischer Eigenschaften –, die er in den Kapitelüberschriften benennt: »das musikalische Material«, den »musikalischen Klang«, »die musikalische Zeit«, den »musikalischen Raum«, den »musikalischen Sinn« und den »musikalischen Gedanken«. ⁴³ (Den musikalischen Sinn klassifiziert er z. B. als eine Kategorie ⁴⁴ und den musikalischen Gedanken als einen [Grund-]Begriff. ⁴⁵ Zur diesbezüglichen Terminologie Hindrichs' s. u.)

Überblickt man die Gesamtanlage des Buches, dann hinterlässt sie somit den Eindruck, dass sie sich an den etablierten Darstellungen des Paradigmas des musikalischen Kunstwerkes und westlicher Musik orientiert – und zwar bis hin zum Begriff des musikalischen »Gedankens«, der sich nach Hindrichs allerdings nicht in Musik im Allgemeinen, sondern ausschließlich im Werk darstellen soll. ⁴⁶ Entsprechend weist Hindrichs gleich zu Beginn im Vorwort darauf hin, dass der »Kernbezug einer Ontologie aus ästhetischer Vernunft [...] das Kunstwerk« ist. ⁴⁷ »Den Fluchtpunkt dieses Buches bildet daher die Idee des musikalischen Kunstwerkes.« ⁴⁸

Gleichzeitig sind die in den Kapitelüberschriften benannten Grundbegriffe jedoch keineswegs spezifisch für das musikalische Kunstwerk; sie lassen sich gleichermaßen auf andere Musikformen ohne Werkcharakter beziehen. Sie charakterisieren z. B. dem allgemeinen Konsens nach u. a. auch improvisierte Musik. Letztere wird jedoch durch Hindrichs' Fokus auf das musikalische Werk – »[d]er Ort des [musikästhetischen] Eigensinns ist«, wie oben zitiert, »das musikalische Kunstwerk« ⁴⁹ nach Hindrichs – ausgeblendet. Musik und das musikalische Werk scheinen in seiner Monographie synonym zu sein. (Und dies dürfte der Grund dafür sein, warum Hindrichs hinsichtlich seiner Wortwahl inkonsistent ist und wahllos »Musikontologie« und »Ontologie des Musikwerks« im Wechsel miteinander verwendet.) Mit dieser Ausrichtung der Monographie ist verbunden, dass die Frage, die bisherige Ontologien des musikalischen Werkes behandelt haben – nämlich die Frage, inwiefern es sinnvoll ist zu sagen,

dass musikalische Werke existieren –, in Hindrichs' Buch *nicht* behandelt wird und insofern Hindrichs auch keinen dritten Ansatz als Alternative zu den platonistisch-essentialistischen und nominalistisch-konstruktivistisch-historisierenden Ansätzen von Goodman, Levinson, Goehr und Kivy anbietet, die er auf den Seiten von 26 bis 31 als ungenügend charakterisiert.⁵⁰

Was zeigt Hindrichs in seinem Buch also tatsächlich? Der Philosoph legt den Akzent auf die ›Andersartigkeit‹ oder ›Spezifität‹ von Musik (nicht musikalischen Werken!); sie sei, wie oben bereits zitiert, »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«.⁵¹ Geht man davon aus, dass ästhetische Gegenstände nicht *als solche* existieren⁵², sondern dass erst die Weise, in der ein Individuum ein Phänomen *als* ein ästhetisches Phänomen wahrnimmt, das Phänomen zu einem ästhetischen werden lässt, so ist die Charakterisierung von Musik – genauer der europäischen Kunstmusik, so schränkt er implizit auf Seite 17 ein und lässt sich aus den von ihm angeführten Beispielen schlussfolgern⁵³ – als »ästhetisch Seiendes, das ästhetisch verstanden werden muß«, nichts weniger als eine Tautologie: Ein ästhetisches Phänomen zu sein, ist – genauso wie moralisches Gut- oder Schlechtsein – keine Eigenschaft von Dingen und Phänomenen, sondern Resultat von Attribuierung. Ein Phänomen ist somit dann ein ästhetisches Phänomen, wenn es als solches verstanden wird. Wenn dies jedoch so ist, dass ästhetische Qualitäten von Phänomenen nicht besessen, sondern ihnen zugeschrieben werden, dann legt Hindrichs in seiner Ontologie (der Musik oder des musikalischen Werkes?) lediglich seine eigenen Zuschreibungen zur ›Musik‹, nicht das »Seiende eigener Art« als solches dar.

Nimmt man die gesamte Monographie, nicht nur wie bisher die Einleitung in den Blick, so scheint Hindrichs' Vorwurf, die anderen Autoren/innen hätten Ontologien des musikalischen Kunstwerks »aus theoretischer Vernunft« verfasst, allerdings eher ein argumentatorischer Vorwand zu sein, um seinen eigenen ästhetischen Fokus einzuführen und zu untermauern. Bei den »Kategorien des Ästhetischen«, deren Bestimmung die anderen Philosophinnen und Philosophen angeblich bisher versäumt haben, dürfte es sich nämlich um das Hauptanliegen von Hindrichs' Monographie handeln. Die musikalischen Kategorien bestimmen Hindrichs zufolge, »›was‹ das Werk ist: raumzeitlich geregelter, vierfach sinnvoller Klang«.⁵⁴ So scheint zunächst, auch wenn Hindrichs dies nicht explizit darlegt, sein Projekt so zu verstehen zu sein, dass er seine Aufmerksamkeit auf Aspekte oder Dimensionen richtet, die musikalische Werke und/oder europäische Musik in der Regel haben bzw. die wir ihnen zuschreiben – ›Sinn‹ z. B. wird von Dingen und Phänomenen wie Musik nicht besessen, sondern es handelt sich um einen Effekt, der daraus entsteht, dass er von einem/einer Zeichenverwender/in dem Musikstück zugeschrieben wird, als Bezeichnendes auf ein Bezeichnetes, den Sinn, Bezug zu nehmen –, doch bleibt unklar, was er mit diesen Aspekten oder Typen von Aspekten tun möchte. Er schreibt ausdrücklich, dass er *nach* den »Kategorien des Ästhetischen« *fragen* möchte. Was genau heißt es, *nach etwas zu fragen*?

50 In dieser Hinsicht ähnelt Hindrichs' Ansatz übrigens den Überlegungen von Hans-Georg Gadamer, die mit dem expliziten Ziel, eine »Ontologie des Kunstwerkes« zu verfassen, der »Frage nach der Seinsweise des Kunstwerkes« nachgehen. Auch Gadamer interessiert sich nicht für die Existenzweise eines Werkes im Sinne von Levinson u. a., sondern für Bestimmungen seines Seins. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (GW 1), Tübingen⁶1990, S. 108.

51 Hindrichs, S. 13.

52 Das Paradigma für Phänomene, deren Kunstwerkcharakter nicht in den Phänomenen selber liegt, sondern ihnen in bestimmten Kontexten zugeschrieben wird, ist das *Pissoir* Marcel Duchamps.

53 Hindrichs redet in seiner Monographie durchweg von ›Musik‹ oder ›europäischer Musik‹, als Beispiele nennt er – eigenständig oder Musikschriftsteller/innen aufgreifend – jedoch nur etablierte Vertreter der westlichen Avantgarde. Auf den Seiten 56–81 sind diese: Reger, Hindemith, Orff, Ferneyhough, Xenakis, Lachenmann, Griesey, Cage, die *musique concrète*, Russolo und Stockhausen. Populäre Musik scheint Hindrichs somit systematisch auszuklammern.

54 Ebenda, S. 227. Hindrichs spielt hier auf den vierfachen Schriftsinn der theologischen Hermeneutik an. Ebenda, S. 219–224.

Sicherlich verwenden wir verwandte Formulierungen im Alltag. Wir sagen, dass wir jemanden ›nach dem Weg fragen‹. Bei dieser Formulierung handelt es sich offenbar um eine Ellipse. Was wir tatsächlich meinen, wenn wir sagen, dass wir nach dem Weg fragen, ist, dass wir eine/n Passanten/in fragen, ob es sich um diesen oder jenen Weg und um den für uns ›richtigen‹ Weg handelt, also einen Weg, der zu dem von uns definierten Ziel führt. Führt eine solche Vervollständigung der Ellipse bezogen auf Hindrichs' Formulierung zu einem klareren Verständnis? Will Hindrichs in seiner Monographie eine andere Person fragen, ob es sich bei den von ihm benannten Kategorien um die ›richtigen‹ ästhetischen Kategorien handelt? Eine solche Vervollständigung macht offensichtlich wenig Sinn und vermutlich meint Hindrichs mit seiner Formulierung ganz einfach, dass er selber auf der Basis der Musikstücke, die sich in seinem individuellen Pool an Musikstücken, seinem *imaginary museum* befinden, Kategorien *entwickeln* möchte, die er als ästhetische Kategorien begreift und bei denen es sich ganz offensichtlich, wie gesagt, um Aspekte handelt, die musikalische Werke besitzen (wie z. B. eine Zeitdimension) oder die wir ihnen zuschreiben (wie z. B. den musikalischen Sinn).

Damit ist das Problem, dass Hindrichs nicht ausdrücklich benennt, wie die Hauptkapitel seiner Monographie auf das in der Einleitung benannte Programm zu beziehen sind, jedoch noch nicht vollständig beschrieben. Zwei Seiten später, auf Seite 34, legt Hindrichs nämlich dar, dass er »im folgenden die Grundbegriffe einer [...] Ontologie des musikalischen Kunstwerkes aus ästhetischer Vernunft [...] entwickeln« werde und dass Philosophie – Hindrichs spricht hier nun ausdrücklich von ›Philosophie‹, nicht von ›Musikontologie‹ oder ›Ontologie des musikalischen Werkes‹ und meint damit *seine* Philosophie – »die Grundbegriffe des Zusammenhanges, der sich als *Idee* des musikalischen Kunstwerks darstellt« [kursiv von uns, A. D. und B. K.], »entfaltet«. ⁵⁵

Wenn die Entwicklung von Grundbegriffen das zentrale Anliegen von Hindrichs' Monographie ist und die Bestimmung der ästhetischen Kategorien eine so zentrale Aufgabe darstellt, dass ihr Versäumnis einen gravierenden Mangel in Ontologien musikalischer Werke darstellt, wie Hindrichs argumentiert hat, dann drängt sich die Frage auf, in welchem Verhältnis Grundbegriffe und ästhetische Kategorien stehen – beide scheinen basal zu sein –, worin sie sich unterscheiden oder ob sie gar identisch sind. Hindrichs reflektiert diesen grundlegenden Aspekt seines Werkes nicht; aus der weiteren Verwendung der beiden Begriffe im Verlauf des Buches lässt sich lediglich schließen, dass Hindrichs' Auffassung nach zwischen Grundbegriffen und Kategorien zu unterscheiden ist, wobei Grundbegriffe jedoch auch im Einzelfall als Kategorien klassifiziert werden können. Im zweiten Kapitel zum musikalischen Klang ist der musikalische Klang sowohl Grundbegriff als auch Kategorie⁵⁶; im Kapitel zum musikalischen Gedanken klassifiziert er musikalischen Sinn als eine Kategorie⁵⁷ und den musikalischen Gedanken als einen (Grund-)Begriff.⁵⁸

Für Hindrichs' Kritik an Goehrs *Imaginary Museum* bedeutet sein Fokus auf Grundbegriffe und Kategorien jedoch, dass sein Projekt sich gar

55 Ebenda, S. 34.

56 Vgl. ebenda, S. 77 und 104.

57 Ebenda, S. 227.

58 Ebenda, z. B. S. 235.

nicht *gegen* Goehr wendet, sondern auf Goehr aufbaut. Indem sich sein Erkenntnisinteresse nämlich auf ›Grundbegriffe‹ und auf einen ›Zusammenhang‹ richtet, der die Idee des musikalischen Kunstwerks darstellt, stellt er – entgegen seiner Intention – das musikalische Werk de facto als ein Konzept, eine mentale Konstruktion dar, deren Grundbegriffe und Kategorien sich – wie Goehr überzeugend gezeigt hat – wissenschaftlich valide, d. h. nicht rein subjektiv aus verbalsprachlichen Diskursen über konkrete musikalische Werke herleiten lassen.

Welche Gründe gibt Hindrichs jedoch dafür an, einen ontologischen Ansatz zu verfolgen? Er fragt nach dem besonderen Sein des Kunstwerkes gegenüber dem Sein anderer Dinge. Er verortet sich damit in einer langen und komplexen Tradition der Philosophie, die nach dem »Seienden als Seienden«⁵⁹ fragt und innerhalb der Philosophie einst für sich die unanfechtbare Vorrangsstellung beanspruchen konnte. Inzwischen ist die philosophische Schule der Ontologie (mit all ihren inneren Richtungen und Strömungen) mehr und mehr von anderen überlagert und abgelöst worden, sodass sich die Frage aufdrängen mag, weshalb Hindrichs sich an der ontologischen Schule orientiert. Doch folgt er hier allein seinem Erkenntnisinteresse: Er fragt nach den Eigenschaften des musikalischen Kunstwerks und findet solche, die ihn dazu verleiten, für das musikalische Kunstwerk eine eigene Ontologie zu erarbeiten.

Im Folgenden skizzieren wir die Argumentationslinien, die Hindrichs' Monographie zugrunde liegen. Unsere Vorstellung seiner Gedanken – häufig mittels einer im großen und ganzen wortwörtlichen Wiederholung der von ihm gewählten Formulierungen – ist allerdings nicht so zu verstehen, dass wir mit seiner Argumentation einverstanden sind, geschweige denn, dass sie uns immer als nachvollziehbar erscheinen. Für einen Nachvollzug sind die von Hindrichs gewählten Formulierungen und Termini häufig zu vage (auch erscheinen uns manche Formulierungen in grammatikalischer und idiomatischer Hinsicht sehr weit vom deutschen Sprachgebrauch und der internen Logik der Sprache abzuweichen).

Hindrichs lässt es bei dem bloßen Postulat, dass bezogen auf musikalische Werke und/oder Musik nicht eine *allgemeine*, sondern *spezifische* Lehre des Seins ausgearbeitet werden sollte, nicht bewenden, sondern begründet seine Notwendigkeit mit der Entwicklung der Vernunft in der Moderne. Er lässt sich dabei von der These leiten, dass die Musik »in der Ausdifferenzierung der Vernunft ästhetischen Eigensinn gewonnen«⁶⁰ – dies sei der wesentliche Unterschied zur Kunstauffassung der Antike⁶¹ –, und beruft sich auf eine Diagnose über die Entwicklung der Vernunft in der Moderne, nach der sich in ihr einzelne Vernunftsphären ausdifferenziert hätten.

»Dem Denken der Moderne ist die einheitliche Ordnung der leidenschaftlichen Einsicht zerbrochen^[62], weil seine Vernunft sich selber in unterschiedliche Gestalten zergliedert.^[63] Das moderne Denken hat sich als theoretische, praktische und ästhetische Vernunft ausdifferenziert^[64], ohne daß es seine Ausdifferenzierung derart auf gemeinsame Prinzipien zurückzuführen vermöchte, daß sich der Vollzug einer von ihnen in dem Vollzug einer der anderen wiedererkennen ließe. Paradigmatisch dargelegt haben diese Ausdifferenzierung Kants drei Kritiken, in denen die Vernunft ihre Ansprüche prüft.«⁶⁵

59 Aristoteles Met. 1003a.

60 Hindrichs, S. 13. Hindrichs' Behauptung, dass das Musikwerk Eigensinn besäße, ist aus semiotischer Perspektive höchst problematisch. Sinn und Bedeutung – wir verwenden hier beide Begriffe synonym, weil die spezifische Bedeutung von ›Sinn‹ im Unterschied zu ›Bedeutung‹ zwar behauptet, unseres Erachtens jedoch nicht überzeugend nachgewiesen wurde – wird nicht besessen, sondern von Zeichenverwendern einem Objekt oder Phänomen, das als Bezeichnendes fungieren soll, zugeschrieben.

61 Ebenda, S. 14.

62 Dieser Teilsatz ist grammatikalisch falsch und damit nicht klar verständlich. ›Einsehen‹ ist transitiv, d.h. es erfordert ein Objekt: Was oder in was wurde eingesehen?

63 Vernunft ist kein Subjekt und kann sich somit nicht selber zergliedern. Hindrichs meint hier vielleicht, dass es Philosophen (Hindrichs und wen noch?) gibt, die zwischen verschiedenen Klassen von Denkprozessen unterscheiden, die sie jedoch gleichzeitig unter dem Oberbegriff ›Vernunft‹ subsumieren.

64 Siehe Einwand in Anm. 63.

65 Hindrichs, S. 12. Auch hier gilt: Vernunft ist kein Subjekt und kann somit nichts prüfen. Hindrichs meint offenbar, dass Kant seine *eigenen* Ansprüche bezüglich der Leistung von Vernunft im Rahmen von drei *Kritiken* geprüft hat.

66 Siehe hierzu die überblicksartige Darstellung von Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2002.

67 Siehe Anm. 60.

68 Hindrichs, S. 12.

69 Es ist nicht nachvollziehbar, warum Hindrichs die Antike mit der Moderne vergleicht und die Jahrhunderte zwischen beiden Epochen auslässt, obwohl er der Argumentation nach – »in der Antike noch nicht, in der Moderne aber dann...« – eine histori-

sche Entwicklung zu skizzieren scheint.

70 Hindrichs, S. 14.

71 Die Formulierung suggeriert eine parallele historische Entwicklung zwischen einer behaupteten Ausdifferenzierung der Vernunft und den verstehbaren Bereichen des Seienden. Macht man sich klar, dass eine Ausdifferenzierung des Seins Resultat von denkenden Subjekten ist, die in Analogie zur Anwendung verschiedener Vernunftsmodi auch die sie umgebende Welt, das Sein, in verschiedene Klassen einteilen, dann stellen die beiden von Hindrichs benannten, eine parallele Entwicklung konstituierenden Stränge lediglich zwei Seiten der selben Sache dar.

72 Durch die Passivkonstruktion vermeidet Hindrichs, das Subjekt dieses Vorganges zu benennen. Welche philosophischen Strömungen oder Personenkreise erfassen die verstehbaren Bereiche in Ontologien? Bezieht sich Hindrichs hier auf eine Tradition oder meint er nur sich selbst?

73 Hindrichs, S. 13. Diese Schlussfolgerung ist, führt man sich die tatsächlichen, in der Formulierung von Hindrichs jedoch verstellten Zusammenhänge vor Augen (siehe Anm. 63), nichts weiter als tautologisch.

74 Ebenda, S. 14.

75 Das von Hindrichs gewählte Bild ist in sich in zweifacher Hinsicht schief. Ein Ort wird nicht gebildet, sondern ein Phänomen wie ein musikalisches Werk kann vielleicht den Ort darstellen oder der Ort sein, an dem etwas geschieht. Auch »entspricht« der Ort nicht der Ausdifferenzierung, wie Hindrichs schreibt, sondern *an* diesem Ort, d.h. im musikalischen Werk, *manifestiert sich eine der Vernunftarten* (nicht die Ausdifferenzierung der Vernunft).

76 Hindrichs, S. 14.

77 Ebenda, S. 34.

78 Ebenda, S. 34.

Kurz, in der Moderne, also einer Epoche, die je nach Disziplin und Theorie im 15. oder auch erst im ausgehenden 19. Jahrhundert beginnt und Ende der 1960er Jahre durch die Postmoderne abgelöst wurde⁶⁶, hätten die theoretische, praktische und ästhetische Vernunft – und somit auch die Musik – »Eigensinn«⁶⁷ gewonnen.⁶⁸ In der Antike – sowie, so muss um der logischen Stimmigkeit willen vom Leser ergänzt werden, in den neun bis dreizehn Jahrhunderten zwischen Antike und Moderne⁶⁹ – habe es dagegen einen »Eigensinn« der Musik noch nicht gegeben, weil die »antike Auffassung vom Kunstwerk [...] eine ganz andere ontologische Stoßrichtung als die moderne Auffassung [hat]. Sie betrachtet es als ein besonderes Seiendes in einer allgemeinen Ordnung, das unter deren Gesetzen steht.«⁷⁰ Hindrichs will nun den Vernunftsphären, einschließlich der ästhetischen, zu der die Musik zu zählen ist, eigene Ontologien zuordnen. Er behauptet, dass diese Ausdifferenzierung nicht bezüglich der Vernunft, sondern auch bezüglich des Seins stattgefunden habe. Hindrichs geht gewissermaßen davon aus, dass das Sein einen Wandel durchgemacht hat, der analog zur Entwicklung der Vernunft erfolgte. Mit der Ausdifferenzierung der Vernunft in unterschiedliche Sphären soll sich zugleich das Sein in unterschiedliche »Bereiche des Seienden« [s. u.] differenziert haben:

»Wenn man [...] mit dem »Sinn« eines Seienden das bezeichnet, was dessen zu verstehende Seinsweise betrifft, dann lässt sich sagen, daß sich die verstehbaren Bereiche des Seienden selbst den Formen der Vernunft gemäß ausdifferenziert haben.^[71] Sie werden in Ontologien erfasst^[72], die an die ausdifferenzierten Urteilsformen gebunden sind. Den ungleichen Zusammenhängen vernünftigen Denkens entsprechen so ungleiche Zusammenhänge des Seienden, die dessen verschiedene Weisen zu sein darstellen.«⁷³

Hieraus leitet er dann den »Eigensinn der Musik« ab.⁷⁴ Das musikalische Kunstwerk sei »die Vergegenständlichung des Eigensinnes. Es bildet mithin den ontologischen Ort⁷⁵, der der Ausdifferenzierung der Vernunft entspricht. Das musikalische Kunstwerk verleiht dem freigesetzten ästhetischen Eigensinn der Musik Sein.«⁷⁶

Worauf gründet jedoch Hindrichs' Behauptung, dass, wenn sich die Vernunft ausdifferenziert, auch zu verschiedenen Phänomenen wie Musik und Theorie, die gemäß der Ausdifferenzierung der Vernunft von eben jener Vernunft in verschiedene Klassen eingeteilt werden können, jeweils spezifische Ontologien zu verfassen sind? Letztlich behauptet er bloß, dass von Philosophinnen und Philosophen so zu verfahren ist, nachweisen kann er es nicht. Anstelle eines Nachweises folgt seine »Explikation« des musikalischen Werkes.⁷⁷ Diese stellt letztlich jedoch keine eigene Lehre des Seins dar, sondern ist die Zusammenfassung der in den vergangenen etwa hundert Jahren konsolidierten diskursiven Praxis über das Werk, deren »Grundbegriffe«⁷⁸ selber zu Konstituenten von Hindrichs' Ontologie des Werkes umgedeutet werden.

3. Grundgedanken, Grundbegriffe, Kategorien

a) Die Autonomie des Werkes

Hindrichs widmet der Autonomie des Werkes zwar kein eigenes Kapitel; er diskutiert das Konzept jedoch so eingehend, dass es als einer der Grundgedanken bewertet werden muss; der Titel seines Werkes ist dementsprechend auch *Die Autonomie des Klanges*. Sein zentrales Postulat, das alles Folgende fundiert – allerdings erst gegen Ende der Abhandlung formuliert wird –, ist, dass – dem im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierten Musikediskurs nach, so wäre in unserem Sinne zu ergänzen – die »Idee des autonomen Werkes [...] den Idealtypus der europäischen Musik« bildet.⁷⁹ Das moderne Werk sei – diesem Musikediskurs nach, so ergänzen wir wieder – autonom und selbstgesetzlich. »Nur dadurch vermag es den ästhetischen Eigensinn darzubieten, der sich in der Ausdifferenzierung der Vernunft artikuliert hat.«⁸⁰ Die Autonomie als fundamentale Eigenschaft musikalischer Werke wird von Hindrichs behauptet, jedoch nicht aus der Sache heraus begründet, sondern letztlich nur begrifflich entfaltet: Wenn Hindrichs die Autonomie des Werkes mit etwa dessen Eigengesetzlichkeit begründen will, so ist dies kein Argument, sondern eine Tautologie. Schlüssig wäre Autonomie, so wie Hindrichs sie offenbar versteht, nur dann nachzuweisen, wenn gezeigt werden könnte, dass ein Musikwerk wenigstens zum Teil von Faktoren mitbestimmt ist, die von menschlicher Subjektivität und Lebenspraxis unabhängig sind, also tatsächlich das Produkt einer allein innermusikalischen Eigengesetzlichkeit sind. Die Vorstellung und Infragestellung von Autonomie hat in den Diskursen über Kunst eine denkbar lange Tradition, deren Entstehung und Entwicklung selbst historisierbar ist. Weshalb es daher triftig sein soll, die Werkautonomie als den »Idealtypus der europäischen Musik« zu erachten, bleibt aus der Perspektive der Autorin und des Autors dieses Review-Essays im Verborgenen. Hindrichs übernimmt den Begriff von deren Verfechtern; es fehlt aber jede Diskussion, weshalb bestimmte musikalische Kunstwerke (in Hindrichs' Sinne wären es musikalische Kunstwerke im Allgemeinen) autonom sein sollen. Die Behauptung, ihre Autonomie sei Grundbedingung ihrer Eigengesetzlichkeit, hilft nicht weiter, denn sie ist tautologisch.⁸¹ Sinnvoller und zielführender wäre es unseres Erachtens, historische Belege anzuführen, die nachweisen, dass wir so, wie Hindrichs es beschreibt, tatsächlich über Musik reden.

Ob wir ein Werk als autonom oder heteronom beschreiben, kann nicht aus dem Werk selbst abgeleitet werden, sondern ist die Konsequenz unserer Perspektive und unseres Erkenntnisinteresses, mit dem wir dem Werk begegnen. Darauf, dass es sich bei der Werkautonomie nicht um eine Eigenschaft oder einen Grundbegriff von konkreten Werken handelt, sondern die Behauptung der Werkautonomie aus der gewählten Betrachtungsperspektive – Fokus auf die heteronomen oder autonomen Aspekte eines Werkes – resultiert, und es lediglich an unserer diskursiven Praxis liegt, ob wir uns gerade für den Aspekt der Autonomie oder der Heteronomie interessieren, hat bereits Harry Goldschmidt 1961 abgehoben.⁸² Ebenfalls blendet Hindrichs die Diskussion des Begriffs der »relati-

79 Ebenda, S. 228.

80 Ebenda, S. 14.

81 Ihrer Logik nach entspricht sie in etwa folgendem Argument: »Einhörner haben ein Horn auf der Stirn, denn sonst wären sie keine Einhörner.«

82 Dies ist insofern bemerkenswert, weil er damit nicht nur die Werkautonomie zu einem Effekt der Werkbetrachtung erklärt, sondern sich damit vor allem auch gleichermaßen gegen das Postulat wendet, Musik müsse einen wie auch immer gearteten Realitätsbezug aufweisen (Harry Goldschmidt, »Zur Methodologie der musikalischen Analyse«, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3/4 [1961], S. 3–30).

- 83 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 173–204.
- 84 Hindrichs, S. 64.
- 85 Albrecht von Massow, »Autonome Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 22. Auslieferung, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1994, S. 1.
- 86 P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 13.
- 87 Hindrichs, S. 17.
- 88 Orientiert man sich an Google books, so lässt sich die Wendung »Geistigkeit der Musik« zuerst 1802 bei Franz Horn nachweisen (»Abhandlung. Musikalische Fragmente. [Beschluss]«, in: Allgemeine musikalische Zeitung, No. 52, 22. Sept. 1802, Sp. 841–848, hier Sp. 843). Hier bezieht sich Geistigkeit allerdings auf religiöse, nicht auf mentale Vorgänge. In Friedrich Theodor Vischers »Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik« (in: *Kritische Gänge*, 1. Band, Tübingen: Ludwig Friedrich Fues 1844, S. 343–396, hier S. 381) ist Geistigkeit eher Synonym für die Ephemerität der Musik, die aus der »Verflüchtigung des Raums in die Zeit« resultiert. Erst 1850 erscheint in einem anonymen Artikel in der Rheinischen Musik-Zeitung die Wendung im von Hindrichs gemeinten Sinn; d.h. Geistigkeit meint hier mentale, rationale Vorgänge im Gegensatz zur »bloßen« Sinnlichkeit (ohne Autor, »Vom Unterricht in der Musik«, in: Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 1, No. 25, 21. Dez. 1850, S. 193–195, hier S. 194).
- 89 Siehe hierzu Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchung zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikalischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel u. a. 1987.

ven Autonomie«⁸³ sowie jene Ansätze aus, die das Werk – inspiriert vom weiten Spektrum der Cultural Studies – als Produkt menschlicher Lebenspraxis zu deuten versuchen. Diese nicht in den Blick zu nehmen, lässt die Annahme, ein musikalisches Werk im eigentlichen Sinn besäße Autonomie, als normative wie unbegründete Setzung erscheinen. Nur vorsichtig und in der Tradition Adornos gesteht Hindrichs zu, dass soziopolitische Faktoren die Entstehung musikalischer Werke beeinflussen können:

»Folglich steht die Autonomie des Kunstwerkes, deren ersten Grundbegriff der Begriff des musikalischen Materials bildet, in keinem Widerspruch zu seinem gesellschaftlichen Bezug. Im Gegenteil: Das autonome Werk hat den Bezug auf Geschichte und Gesellschaft zu einer seiner Koordinaten. Dieser Bezug unterwirft es keiner Heteronomie – obwohl die sozialhistorische und sogar musikhistorische Forschung in ästhetischer Blindheit das oft tut.«⁸⁴

Hindrichs will das Konzept des Werks – auch um den Preis des Selbstwiderspruchs – von außermusikalischen Einflüssen rein halten. Er entnimmt den Autonomiebegriff umstandslos den Diskursen, wie sie in musikalischen Teilkulturen – dem Diskurs über Kunstmusik und insbesondere über neue Musik – seit den 1920er Jahren geführt werden⁸⁵, und lässt ihn letztlich zu einem Wertkriterium werden, das die eigentliche Kunstmusik⁸⁶ vom bloß Peripheren trennen soll. Dieselbe Funktion erfüllt sein Postulat, dass Musik die Eigenschaft der Geistigkeit besäße – ein Postulat, das allerdings bereits im 19. Jahrhundert für die »eigentliche«, »wahre« Musik »aufkommt«, die mehr als »bloße« Unterhaltung ist. »Das Prinzip der europäischen Musik besteht in ihrer geistigen Verfassung«⁸⁷, so erklärt Hindrichs. Dass jedes Werk zwar Produkt menschlicher Kreativität und Phantasie ist und insofern die geistige, kognitive Leistung des oder der Schöpfers/in in die Gestaltung des Werkes mit einfließt, ist sicherlich unstrittig. Da Werke jedoch keine Lebewesen mit mentalen Vorgängen sind, ist es eher zweifelhaft, dass Werke selber eine geistige Verfassung besitzen, und die Vorstellung, die Hindrichs hier übernimmt, scheint auch eher auf unscharfe Theoreme und blumige Rhetoriken des 19. Jahrhunderts zurückgehen.⁸⁸ Doch selbst in der schwächeren Begriffsbedeutung im Sinne von Phantasie oder Kreativität wäre zu fragen, weshalb Geistigkeit das »Prinzip« der europäischen Musik – oder präziser: der Schöpfung europäischer (Kunst-)Musik – sein soll. Zum einen wäre es ebenso plausibel wie zu kurz gegriffen, die Sinnlichkeit zum Prinzip der von Hindrichs vertretenen musikalischen Tradition zu erklären. Zum anderen steht nicht fest, dass sich andere musikalische Kulturen durch weniger Geist auszeichnen: Wie sollte gemessen werden, ob in Thelonious Monks *'Round Midnight* oder in Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 mehr Geist sich aufhält? Zumal, wie oben gezeigt, Geistigkeit, also Bedeutung einem Werk ja gar nicht inhärent ist, sondern dem Werk von Zeichenverwendern im Großen und Ganzen willkürlich zugeschrieben wird – und zwar offenbar dadurch, dass die Geistigkeit, die ursprünglich den Komponisten/innen »unterstellt« wird, assoziativ auch auf ihre Produkte als deren Eigenschaft übertragen wird. Hindrichs steht damit in einer aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden Tradition, in der das Bürgertum die Kunstmusik als kulturelles, identitätsstiftendes Gut gegenüber vermeintlich minderwertigerer Musik und anderen Kunstarten abgrenzte.⁸⁹

b) Das musikalische Material

In enger Anlehnung an Adorno postuliert Hindrichs, dass das Material, das dem Kompositionsprozess vorausliegt, als historisch Gewachsenes Forderungen stellt. Es stellt Hindrichs' Auffassung nach dem Komponisten nicht einfach eine Fülle von technischen Möglichkeiten zur Verfügung, aus denen er nach Geschmack und Belieben frei wählen und seine Komposition formen kann, sondern es beinhaltet »[a]ls vergegenständlichte Subjektivität hingegen [...] Forderungen, denen die Verwirklichung als musikalische Form zu genügen hat.«⁹⁰ Die Vorstellung, dass das Material etwas fordert, ist unserer Auffassung nach verquer – auch wenn sie auf Adorno als deren Urheber rekurrieren mag. Das Material kann nichts fordern – und zwar deshalb, weil es kein Subjekt ist. Bestenfalls können komponierende dem Material zuschreiben, dass es ihrem Empfinden oder ihrer Wahrnehmung nach Forderungen an sie stellt. Es handelt sich dann jedoch immer um Forderungen, die sich der/die Komponist/in selber auf der Basis seiner/ihrer eigenen ästhetischen Maßstäbe ausdenkt und auferlegt. Dass die Idee, dass das Material etwas fordert, eine Schimäre ist, hat bereits über 80 Jahre zuvor Ernst Krenek expliziert. In Auseinandersetzung mit Adorno erwiderte er, diese Vorstellung bedeute ein »ein wenig gespenstisches Eigenleben des Materials«, das »den einzelnen zu einer ganz bestimmten Auswahl von Mitteln zwingt«; sie sei »mehr ein Glaubensartikel als eine Folgerung«, deren »Ablehnung [...] noch lange keinen hohlen Eklektizismus« bedingt.⁹¹ Für die Argumentation in Hindrichs' Abhandlung ist dabei problematisch, dass sich der Autor durch die metaphysische, subjektivierende oder animierende Überhöhung des Materials logische Probleme einhandelt, die er selber auch erkennt und benennt (ohne jedoch daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass seine Formulierung, dass das Material Forderungen stelle, vielleicht den tatsächlichen Sachverhalt nicht zutreffend beschreibt). Hindrichs stellt fest: »Der Komponist unterliegt folglich der Zwangslage, eine Tendenz aufzuspüren, die es ohne seine Arbeit gar nicht gibt.«⁹² Der Beschreibung Hindrichs' nach hat das komponierende Subjekt also einen prekären Status. Es muss sich den von ihm selber imaginierten Direktiven des Materials unterwerfen und es zugleich beherrschen, um den Fortgang der Musikgeschichte nicht zum Erliegen zu bringen:

»Das Andere, im Bezug auf das die musikalische Form ästhetische Überzeugungskraft gewinnt, ist das musikalische Material als kompakte Menge von Forderungen, die es als vergegenständlichte Subjektivität erhebt. Es hatte sich als die ins Werk eingegangene Geschichte erwiesen. Das Andere, im Bezug auf das die musikalische Form ästhetische Überzeugungskraft gewinnt, muß daher genauer als die Geschichte der musikalischen Regelsysteme bestimmt werden, insofern sie sich zu der Forderungsmenge verdichtet hat, die ein musikalisches Werk betrifft.«⁹³

Wie das von Hindrichs beschriebene Spannungsverhältnis zwischen dem Befolgen der Forderungen des Materials und der subjektiven Leistung des Komponisten, das Material zugleich zu beherrschen und weiterzubilden, im konkreten Kompositionsprozess aussehen soll, dürfte freilich nicht leicht anzugeben sein – zumal es völlig im Nebel metaphysischer Spekulation bleibt, zu welcher geschichtlichen Stunde das Material nun wel-

90 Hindrichs, S. 53.

91 Ernst Krenek, »Fortschritt und Reaktion«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 12 (1930), S. 196–200, hier S. 196.

92 Hindrichs, S. 55.

93 Ebenda, S. 229.

94 Wie weit im Anschluss an die Diskussion der sog. Krise der Moderne und der Ausrufung der Postmoderne seit den ausgehenden 1960er Jahren (Leslie Fiedlers programmatischer Aufsatz »Cross the Border – Close the Gap«, in: *Playboy* 16 [Dezember 1969], S. 151, 230, 252–254, 256–258) das Fortschrittsparadigma in den Künsten weiterhin eine – wenn vielleicht auch nur subliminale – Rolle spielt, wäre eingehender zu untersuchen. Siehe hierzu Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse* (Musikphilosophie 4), Freiburg i.Br. und München 2012, S. 30–33 (zu Fiedler), S. 205–208 (zum Fortschrittsbegriff) und S. 220–224 (zum »postmodernen« Fortschrittsbegriff).

95 Hindrichs bezeichnet beide sowohl als (Grund-)Begriffe (siehe S. 77 bzw. 108) als auch als Kategorien (siehe S. 76 bzw. 120).

96 Ebenda, S. 88.

che Forderungen stellt. Festzustehen scheint bei Hindrichs indes, dass die Musikgeschichte nur im subjektiven Weiterbilden des Materials voranschreiten kann, also durch das Aufspüren seiner »Tendenz«. Würde diese Tendenz nicht aufgegriffen und fortgeführt, so stagnierte die Musikgeschichte in der immer gleichen kompositorischen Reproduktion des immer gleichen Materialstandes. Diese Einsicht Hindrichs' ist nicht nur altbekannt – es handelt sich um das seit dem 18. Jahrhundert existierende Fortschrittsparadigma, das auch die Künste bis weit in das 20. Jahrhundert hinein beherrschte⁹⁴ –, sondern auch trivial. Dessen Banalität wird sichtbar, wenn sie – frei nach Poppers »Wider die großen Worte« – einer Sprache entkleidet wird, die unablässig einen Überschuss an Sinn suggeriert: Herausragende Komponisten besitzen die ausgezeichnete Gabe, ausgehend von den besten Werken ihrer Vorgänger Neues zu schaffen – und zwar Neues, das vorangegangene Generationen auch nicht im Prinzip hätten komponieren können. Von den »gespenstischen« Forderungen des Materials muss dann nicht mehr die Rede sein, sondern nur noch von den Leistungen eines Individuums.

c) Musikalischer Klang

Als Beispiele für die Aspekte des musikalischen Werkes, die Hindrichs als Kategorien und Grundbegriffe bezeichnet, werden hier der musikalische Klang und die musikalische Zeit diskutiert.⁹⁵ Bezüglich des Grundbegriffs des zweiten Kapitels, dem musikalischen Klang, entwickelt Hindrichs unserer Wahrnehmung nach Kriterien, anhand derer musikalische Klänge gegen nicht-musikalische Klänge abgegrenzt werden können. Diese Unterscheidung ist offensichtlich von Vorneherein problematisch, weil mittlerweile ein Konsens besteht, dass das, was Musik ist, nicht im »Wesen« der Musik »drinsteckt«, sondern von dem jeweiligen Urteil von »Autoritäten« abhängt und deswegen eben auch Alltagsgegenstände wie ein Pissoir (dasjenige von Duchamp) oder zufällige Umweltgeräusche (diejenigen, die im Rahmen einer »Aufführung« von Cages 4'33" erklingen) zur Kunst erklärt werden können. Hier bestätigt sich noch einmal, dass ein traditioneller ontologischer Ansatz, der anders als Goehr und – partiell – Goodman von historisch wandelbaren musikalischen und semiotischen Praktiken, der Verwebung von Kompositions-, Aufführungs- und Notationspraktiken mit Musikdiskursen absieht, die musikkulturelle Realität und Geschichte verfehlt.

Hindrichs kommt dementsprechend selber nach seitenlanger Diskussion zu einem Schluss, der zwar die historische Relativität von Vorstellungen und Ideen berücksichtigt, jedoch das Gegenteil von dem behauptet, was plausibel ist: »Die Frage nach dem Unterschied zwischen dem musikalischen und dem außermusikalischen Klang hat sich als eine Frage des musikalischen Denkens des zwanzigsten Jahrhunderts erwiesen, insofern es ein Denken in Musik darstellt.«⁹⁶ Diese Schlussfolgerung ist zweifellos unzutreffend. Die Differenzierung zwischen musikalischem und außermusikalischem Klang wurde im musikalischen Denken und Musikdiskurs des 20. Jahrhunderts aufgegeben (vgl. Cages 4'33"), nicht erst eingeführt!

Obwohl die Unterscheidung zwischen musikalischem und nicht-musikalischem Klang im gegenwärtigen Musikdiskurs und vor dem Hintergrund der aktuellen kompositorischen Praxis – computergenerierte und gesampelte Klänge und Geräusche – wenig Sinn macht, entwickelt Hindrichs Kriterien zur Bestimmung des musikalischen Klanges – und zwar, indem er die sog. Klangtypen, die Lachenmann ausdrücklich in Bezug auf neue Musik, also atonale Musik, entwickelt hat, übernimmt.⁹⁷ Das tut er, weil er die von Scruton entwickelten Kategorien Melodie, Harmonie und Rhythmik nicht für die Beschreibung aller Musikstile wie z. B. der atonalen Musik geeignet hält. Ist diese Beobachtung zweifellos richtig, so löst Hindrichs das Problem selbstverständlich nicht, indem er Klassifizierungen anwendet, die ebenfalls nur für ein *bestimmtes* Spektrum an Musikstilen, die nur einen kleinen Ausschnitt der Musikgeschichte nach 1945 ausmachen, geeignet sind. Auch hier bestätigt sich noch einmal, dass das Unternehmen, eine allgemeine Musikontologie oder Ontologie des musikalischen Werkes zu verfassen, zum Scheitern verurteilt ist, weil die Kompositionstechniken und -ästhetiken der vergangenen 1000 Jahre bei Weitem zu diversifiziert sind, um eine sinnvolle allgemeine Beschreibung der Musik zu erlauben.

d) Musikalische Zeit

Um ein weiteres Beispiel für einen Grundbegriff anzuführen: Im Kapitel zur musikalischen Zeit wird noch mehr als in den anderen Kapiteln deutlich, dass eine Musikontologie, in der die historische und kulturelle Pluralität der Musik zu großen Teilen ignoriert wird, nicht sinnvoll verfasst werden kann und die angestrebte Lehre vom Sein der Musik und/oder des musikalischen Werkes somit niemals das Sein der Musik oder des musikalischen Werkes *an sich*, sondern immer nur bestimmte, historisch relative Konzepte beschreiben kann. Auf der Grundlage, dass seiner Auffassung nach die »erste Grundbestimmung des autonomen Regelsystems des musikalischen Kunstwerks« darin besteht, dass dieses Regelsystem »ein System von Regeln zur Zeitgestaltung«⁹⁸ sei, unterscheidet Hindrichs zwischen drei Grundformen der Zeitgestaltung, die er ohne weitere Begründung setzt und die eben *gerade nicht* Musik im Allgemeinen charakterisieren, sondern nur jeweils *bestimmte* kompositorische Stile (und damit im Zusammenhang stehende Zeit- und Geschichtsanschauungen⁹⁹) prägen. Diese sind nach Hindrichs das »Zeitmaß als Prozeß« (vor allem in der »Musik vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert«), das »Zeitmaß als Abbild der Ewigkeit« (vor allem in der »Musik des Mittelalters«) und das »Zeitmaß als Momentform« (vor allem in der »Musik seit 1950«).¹⁰⁰ Die Differenzierung zwischen dem Zeitmaß der Ewigkeit und demjenigen der Momentform ist im Übrigen insofern fragwürdig, als eine lange Reihung von Momentformen – sei es in einer Komposition oder in einem Film –, die sich nicht zu einer logischen Folge, einer ›Geschichte‹, zusammenfügen und aufeinander beziehen lassen, bei den Perzipierenden zur Aufhebung der Zeitwahrnehmung (als linearem, teleologischen Prozess) führt und insofern den Eindruck von Zeitlosigkeit und Ewigkeit erzeugt. Dieser Zusammenhang zwischen kompositorischen Mitteln und Zeitwahrneh-

97 Ebenda, S. 101.

98 Ebenda, S. 115.

99 Zum Zusammenhang zwischen kompositorischen Mitteln und Zeit- und Geschichtsanschauungen siehe u.a. Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette*, Hamburg und Eisenach 1993; Helga de la Motte-Haber, »Kulturgeschichtliche Wandlungen der musikalischen Zeitwahrnehmung«, in: Carl Rudolf Pfaltz (Hg.), *Musik in der Zeit*, Basel und Frankfurt a.M. 1990; Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« (1954), in: ders., *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie* (Schriften 14), Frankfurt a.M. 1980, S. 143–167; Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2002.

100 Hindrichs, S. 123.

mung wird vielleicht weniger deutlich bei Stockhausens Konzept der Momentform als bei der Minimal Music, die – vergegenwärtigt man sich die Popularität und weite Verbreitung dieses Stils – zusammen mit dem Postminimalismus von weitaus größerer kompositionsgeschichtlicher Bedeutung für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sein dürfte als Stockhausens Momentform. LaMonte Young sowie auch Terry Riley beabsichtigten ausdrücklich, mit ihren Minimal-Kompositionen an die psychedelischen Erfahrungen der Zeitaufhebung und der damit verbundenen Ewigkeitserfahrung anzuknüpfen.¹⁰¹

- 101 S. z.B. Riley in William Duckworth, *Talking Music*, New York 1995, S. 269; Alfred Frankenstein, Rezension im *San Francisco Chronicle*, in: K. Robert Schwarz, *Minimalists*, London 1996, S. 43; LaMonte Young, *Dream House*, Press Release, Galerie Friedrich, München, Juli 1969, S. 6.
- 102 Hindrichs, S. 123.

4. Verabsolutierung der eigenen subjektiven Wahrnehmung

Überblickt man die Liste der Grundbegriffe, die in den Hauptkapiteln behandelt werden – das musikalische Material, der musikalische Klang, die musikalische Zeit, der musikalische Raum, der musikalische Sinn –, so zeigt sich, dass es sich hierbei um diejenigen Eigenschaften handelt, die im Diskurs über Musik und ihre Ästhetik eine zentrale Rolle spielen. Wenn dies jedoch der Fall ist, so stellt sich die Frage, wieweit es sich bei Hindrichs' Monographie überhaupt um eine Ontologie handelt und, sollte dies der Fall sein, wie sie sich von einer Ästhetik unterscheidet. Führt man sich vor Augen, dass das Spektrum der im Rahmen der Textsorte ›Ontologie‹ behandelten Aspekte und Fragestellungen in der Philosophiegeschichte von der Bestimmung des Existenzmodus eines Phänomens bis zur Beschreibung seiner Eigenschaften reichte, so sind die Grenzen zwischen Ontologie und Ästhetik – letztere beschreibt die Eigenschaften von ästhetischen Objekten – zweifellos fließend. Damit stellt sich jedoch auch die Frage, warum Hindrichs seine Monographie der Textsorte ›Ontologie‹ und nicht der Textsorte ›Ästhetik‹ zuordnet, obwohl Hindrichs' Monographie abgesehen von der Einleitung genauso gut auch als Ästhetik gelesen werden kann.

Unserer Einschätzung nach handelt es sich bei Hindrichs' Musikontologie um eine Partikularästhetik, die jedoch den Anspruch erhebt, allgemein gültig zu sein: Hindrichs geht es ausdrücklich um »das« Prinzip »des« Werkes »der« europäischen Musik. Ein Satz wie »Das Zeitmaß als Momentform [...] bestimmt vor allem die Musik seit 1950«¹⁰² offenbart dann jedoch den musikhistorisch relativen Blick Hindrichs', der einen Ausschnitt als das Ganze oder zumindest als den eigentlich relevanten Teil darstellt. Und auch dieser ist nicht allein über das Autonomiedenken angemessen zu verstehen, auch wenn Hindrichs dies bestreiten mag.

Dies berührt die entscheidende Frage nach dem Geltungsbereich seines Ansatzes. Eine Ontologie, also eine Textgattung, die als Lehre vom Sein der Musik oder des Musikwerks die Frage stellt, was ein musikalisches Kunstwerk auszeichnet, kann unserer Auffassung nach nicht allein jene Musik behandeln, die der persönlich favorisierten Ästhetik des Autors genügt. Autoren/innen haben sich unserer Auffassung nach des Versuchs zu enthalten, diese Ästhetik mit Hilfe eines Arsenal philosophischer Kunstgriffe zur Legitimation zu verhelfen, deren Adäquanz in vielen Fäl-

len doch zumindest nicht feststeht.¹⁰³ Statt Wertungen vorzunehmen, wäre es unserer Auffassung nach angemessener, die faktische Pluralität menschlicher Äußerungsmöglichkeiten zur Kenntnis zu nehmen und nicht von der Prämisse der Normativität eines bestimmten musikalischen Materials auszugehen.¹⁰⁴ Mit Nachdruck hat Peter Bürger auf den Umbruchprozess aufmerksam gemacht, der mit den historischen Avantgardebewegungen einsetzt, die das Ende eines immerwährenden und folgerichtigen Stranges der Kunstentwicklung besiegeln.¹⁰⁵ Lydia Goehr beruft sich in ihrem von Hindrichs verschmähten Ansatz auf Paul Ziff, der aus dieser Beobachtung zu Recht die Unmöglichkeit einer Wesensbestimmung der Kunst folgerte¹⁰⁶ – ähnlich wie Goodman diese Relativität aus zeichentheoretischen Beobachtungen herleitete. Für den Werkbegriff bedeutet dies, dass er sich aus sich kulturhistorisch wandelnden Diskursen herleiten lässt, jedoch nicht prinzipiell und allgemein – und damit doch wieder nur platonistisch.

Eine zu Hindrichs' Ansatz alternative Ontologie wäre weder eine Ontologie der Musik noch des musikalischen Werks, sondern eine der musikalischen Diskurse und Praktiken – sofern man hier überhaupt noch von »Ontologie« sprechen möchte. Diese enthielte sich jeder Wertung – darin entspricht sie dem Ansatz von Goehr. Die Autoren/innen einer solche Ontologie, die sich auf die Mannigfaltigkeit musikalischer Ausdrucksformen einlassen, hätten sich freilich dem Problem zu stellen, verschiedene Phänomene unterschiedlich zu gewichten, um diese nicht als relativistisch oder nihilistisch zu diskreditieren. Denn aus der Vermeidung, »richtig« und »falsch« in der Kunst festlegen zu wollen, folgt nicht, dass jedem Kunstprodukt gleichermaßen auch Bedeutung zukommt. Charles Taylor zufolge geht authentische Kunst über bloßen Subjektivismus hinaus¹⁰⁷, weil sie einen Bedeutungshorizont voraussetzt¹⁰⁸, der immer etwas Gegebenes ist.¹⁰⁹ Beliebigkeit droht nicht, entscheidend ist aber, dass niemand allein und subjektiv festlegen kann, welchen Dingen Bedeutung zukommt.¹¹⁰ Nach Taylor werden durch einen »von vornherein gegebenen« Bedeutungshorizont »manche Dinge wertvoll [...], andere dagegen weniger und wieder andere völlig wertlos, und dies, ehe eine Wahl getroffen wird.«¹¹¹ Taylors Insistieren auf Bedeutung, die eben nicht Sache des einzelnen Subjektes ist und einen gegebenen Horizont voraussetzt, ähnelt fraglos Hindrichs' Rede von den Forderungen des Materials. Beide Autoren stellen berechtigterweise die naive Annahme infrage, jedes beliebige Kunstprodukt könne gleichermaßen den Anspruch auf historische Relevanz besitzen. Taylors Position kann jedoch nach unserer Auffassung in dreifacher Hinsicht der Vorzug gegeben werden:

- (1) Er stellt den Fundierungszusammenhang für die Frage nach künstlerischer Bedeutsamkeit vom Kopf auf die Füße: Das Material »fordert« nichts. Die Instanz, die über das Gelingen eines Werkes entscheidet, sind nicht mehr das Material und die in ihm eingegangene Subjektivität und Geschichte, denen Folge zu leisten ist, sondern ist allein die Rezeption des Werkes: Die Wertschätzung durch den sich erst anschließenden künstlerischen, publizistischen oder wissenschaftlichen Diskurs entscheidet über den historischen Stellenwert des Werkes und

103 Siehe hierzu Hindrichs' Bemühen, Versatzstücke der Philosophiegeschichte so umzudeuten, dass sie sich musikästhetischen Fragen verfügbar machen lassen: so etwa bei seinen immer wiederkehrenden begrifflichen Anleihen an der aristotelisch-thomistischen Tradition oder an der theologischen Hermeneutik (vierfacher Schriftsinn).

104 Ebenda, S. 53.

105 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

106 L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (wie Anm. 29), S. 95. Paul Ziff, »The Task of Defining a Work of Art«, in: *The Philosophical Review* 62 (1953), S. 58–78.

107 Charles Taylor, *Das Unbehagen an der Moderne*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1995, S. 42.

108 Ebenda, S. 77f.

109 Ebenda, S. 49.

110 Ebenda, S. 46.

111 Ebenda, S. 47f.

über dessen Einordnung in einen Bedeutungshorizont. Hans-Georg Gadamer hat auf die hermeneutische Relevanz des Zeitabstandes hingewiesen, der den Unterschied zwischen demjenigen, was als bedeutungsvoll, und demjenigen, was als belanglos klassifiziert wird, sichtbar werden lasse.¹¹²

112 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 50), S. 301.

- (2) Taylor kommt ohne Metaphysik aus: Da das Material bei ihm kein ›gespenstisches Eigenleben‹ treiben muss, erübrigt sich das Verfassen einer Ontologie, die in Wahrheit gar keine ist, weil sie nichts über Musik im Allgemeinen sagt, sondern nur subjektive, historisch relative Auffassungen dokumentiert. Der einzige Typus einer Ontologie, der sich im Anschluss an diese Einsicht sinnvoll verfassen ließe, wäre im Grunde – wie oben angedeutet – die Ontologie eines Diskurses über Musik. Das Kunstwerk wird gewissermaßen profanisiert und jeder Vorrangstellung beraubt, womit es dem – insbesondere kulturwissenschaftlich arbeitenden – Historiker verfügbar wird wie jedes andere Relikt der Geschichte auch. Das Problem der Dichotomien zwischen Autonomie / Heteronomie und selbstgesetzlich / fremdbestimmt stellt sich nicht mehr.
- (3) Taylors Ansatz ist offen für Pluralität. Die Prämisse, dass Bedeutung einen gegebenen Horizont erfordert, meint nicht, dass es nur einen Horizont gibt bzw. nur einem der Vorrang gebührt, der allein das Entstehen ›eigentlicher‹ Kunst gewährleistet. Sie besagt stattdessen, dass Bedeutung genauso wie Werturteile Effekte von Zuschreibungspraktiken sind, die nie im ›luftleeren Raum‹, sondern immer innerhalb des individuellen soziokulturellen, historisch wandelbaren Horizonts des/derjenigen erfolgen, der die Zuschreibungen vornimmt.

5. Ontologie und Rhetorik

Anders als bei Taylor wird man, wie gesagt, bei der Lektüre jedoch den Eindruck nicht los, dass Hindrichs entgegen seinem eigenen und dem mit der Textgattung einhergehenden Anspruch, bestehende Sachverhalte zu beschreiben (statt sie verbalsprachlich überhaupt erst herzustellen), keine allgemein gültigen, idealtypischen Sachverhalte, sondern seine *eigenen* Anschauungen über Musik und musikalische Werke und die Anschauungen einer ausgewählten Gruppe an Musikschriftstellern/innen – den allgemein anerkannten, seit Langem etablierten und immer wieder zitierten Musikschriftstellern/innen – wiedergibt. Auf den Seiten 56 bis 81 werden Schriften von folgenden Musikwissenschaftlern und Komponisten genannt: Doflein, Mahnkopf, Bloch, Wolff, Leibowitz, Adorno, Krenek, Eisler, Eggebrecht, Knepler, Dahlhaus, Shreffler, Hanslick, Riemann, Ratz, Borio, Blume, Halm, Russolo, Stockhausen und Eimert.

Indem Hindrichs also den älteren und jüngeren Musikdiskurs über die Musik des 20. Jahrhunderts vorträgt und sich in Ergänzung hierzu implizit auf seine eigene Kompetenz als Teilnehmer am Musikdiskurs beruft, stellt seine Monographie – wenn auch nicht mit derselben betont historischen Ausrichtung – gewissermaßen ein Fallbeispiel für das dar, was

Goehr in ihrem *Imaginary Museum* entworfen hat (und das einfühlsam lediglich das beschreibt, was unsere alltägliche Praxis ist – auch wenn sich viele Diskursteilnehmer sich dies nicht eingestehen wollen): Auch wenn er seinem Selbstverständnis gemäß eine anti-nominalistische Position bezieht, rekonstruiert er Kerngedanken des Diskurses und rückt jene Aspekte des Diskurses in den Vordergrund, die ihm selber (als kompetentem Diskursteilnehmer) als besonders plausibel erscheinen. Damit verfasst Hindrichs jedoch (wie alle seine Vorgänger, die beanspruchten, Ontologien von Kunst oder Kunstwerken zu verfassen) keine Ontologie im etymologischen Sinn, d. h. er macht keine Aussagen über die *generelle* Verfasstheit des Seins *aller* musikalischer Werke (in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), sondern beschreibt lediglich, was er *persönlich* als Teilnehmer eines westlichen Musikdiskurses im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts, dessen Denken durch diesen Musikdiskurs und seine Geschichte geprägt wurde, als maßgebliche Grundbegriffe, Kategorien und Kriterien für ein musikalisches Werk und/oder gelungene Musik hält. (Musikalische Werke und ihre Seinsweise sind keine allgemeinen naturwissenschaftlichen Sachverhalte, die mittels Experimenten hergeleitet und beschrieben werden können; deren Beschreibung stellt somit immer die Darlegung der subjektiven Auffassung des/der Autors/in oder – wenn ein Musikdiskurs, d. h. verbalsprachliche Primärquellen, analysiert wird – die Auffassung einer Sprachgemeinschaft zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten soziokulturellen Raum dar.)

Dass Hindrichs' Monographie als eine im Kern historisch relative Untersuchung jedoch nur schwer erkennbar ist, dürfte daran liegen, dass er – bewusst oder unbewusst – seine subjektiven Vorstellungen und die ihn prägenden Inhalte einer – historisch immer relativen – diskursiven Praxis über Musik und musikalische Werke in eine Theorie des Seins von Musik *umdeutet*. Er tut dies mit einer autoritären – und zum Teil in idiomatischer Hinsicht ›verunglückten‹ und somit nicht wirklich verständlichen¹¹³ – Rhetorik, die seinen Text absolut und objektiv erscheinen lässt (obwohl der Text jedoch nur subjektive und historisch relative Aussagen macht).

Zu den verwendeten rhetorischen Mitteln gehört u.a. die Subjektivierung von Objekten und Sachverhalten. D. h. es ist nicht der Autor Hindrichs, der Objekten und Phänomenen eine Bedeutung und Deutung zuschreibt, sondern es sind dieser Rhetorik nach die Objekte und Phänomene selber, die handeln und sich selbst bestimmen. Hier seien ein paar solcher Formulierungen kurz genannt: »Hierdurch hat sich Musik als Kunst im strengen Sinne *artikuliert*. Unterschieden von der Theorie *macht* sie *sich* als ein Seiendes eigener Art *geltend*« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁴ »Der musikalische Klang in der Bestimmtheit seiner vollen Komplexität *beansprucht* ästhetische Geltung, weil sonst die ästhetische Notwendigkeit des sinnvollen Klanges im Unbestimmten bleibt« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁵ »Der musikalische Klang repräsentiert mithin nichts Außer-musikalisches, sondern wird unter dem Gesichtspunkt dessen, was *er* *einem* zu *glauben aufgibt*, als etwas Außer-musikalisches verständlich« [unsere Hervorhebungen].¹¹⁶ Auch wenn solche Formulierungen zweifellos in der deutschsprachigen Geisteswissenschaft gang und gäbe sein mö-

113 Um zwei weitere Beispiele zu nennen: Im Vorwort auf Seite 7 schreibt Hindrichs: »diese Ontologie erfolgt [...] aus [...] Vernunft«. Ontologien, also Lehren oder Theorien des Seins oder Ontologie als philosophische Disziplin, sind nicht Ereignisse, die erfolgen können; sie werden verfasst oder entwickelt bzw. ausgeübt. Auf Seite 13 heißt es: Musik »gibt« »das Thema von Kritik und Geschmack ab«. Idiomatisch vertraut sind uns demgegenüber Wendungen wie »Musik hat Kritik und Geschmack zum Thema« oder »das Thema von Musik ist Kritik und Geschmack«. Macht eine solche Aussage jedoch Sinn? Ist das Thema von Musik Kritik und Geschmack? Meint Hindrichs vielleicht, dass der Diskurs über Musik u.a. um Kritik (der Musik?) und Geschmack kreist?

114 Ebenda, S. 13.

115 Ebenda, S. 262.

116 Ebenda, S. 222.

gen, so ändert dies jedoch nichts daran, dass sie Sachverhalte unzutreffend und irreführend beschreiben (indem sie ein Handlungsvermögen von unbelebten Objekten suggerieren). Musik artikuliert sich nicht und macht sich auch nicht geltend; der musikalische Klang beansprucht nichts, repräsentiert nichts und gibt uns nichts zu glauben auf. Wir, die Zeichenverwender und -interpretinnen sind es, die Musik diese Funktionen zuschreiben können (es jedoch nicht müssen).

Zur autoritären Rhetorik gehört weiterhin die Suggestion von Zwangslagen, die *de facto* jedoch gar keine sind. Diese erfolgt mittels der Wiederholung desselben Gedankens aus verschiedenen Perspektiven und mit einem rhetorischen »erhobenen Zeigefinger«, der davor warnt, anders zu verfahren, als es der Autor empfiehlt:

»Das idealtypische Verstehen europäischer Musik begreift das musikalisch Seiende als musikalisches Kunstwerk. Andersherum gesagt: Das Musikwerk ist das Seiende, dessen Idee das idealtypische Verständnis der europäischen Musik anleitet, indem es deren Prinzip in sich aufweist. Die Idee des musikalischen Kunstwerkes *aufzugeben* hieße *folglich*, den Fixpunkt aufzugeben, aus dem die Fluchtlinien des Verständnisses europäischer Musik gezogen werden können. Aus diesem Grunde *muß* eine Musikphilosophie, die solchem Verständnis nicht fremd oder gleichgültig gegenüberstehen will, ihre Untersuchungen auf jenen Fixpunkt richten« [kursiv von AD und BK].¹⁷

117 Ebenda, S. 25.

Dass Hindrichs nicht einen Fließtext, sondern kurze Paragraphen ähnlich denjenigen eines Gesetzestextes wählt, dürfte vor diesem Hintergrund kein Zufall sein. Und vielleicht sind die gewählten rhetorischen Mittel ja auch ein prophylaktischer Schutz gegenüber Einwänden, die sich gegen eine philosophische Unternehmung, eine Lehre des Seins der Musik und/oder des musikalischen Werks an sich entwerfen zu wollen, richten, die seriös heute bestenfalls noch in modifizierter Form betrieben werden kann. Hindrichs' Unternehmen erinnert somit aus der Sicht der Verfasser/innen an jene Kritik, die vonseiten der Verfechter des geozentrischen Weltbildes auch noch dann geübt wurde, als die Argumente für das heliozentrische Weltbild immer weniger infrage gestellt werden konnten.

Weil es sich tatsächlich bei Hindrichs' Ontologie der Musik und/oder des musikalischen Werks um nichts weiter als eine Beschreibung einer im westlichen Kulturraum vorkommenden Auffassung von musikalischen Werken handelt, deren historische Relativität mittels einer autoritären Rhetorik überdeckt werden soll, mündet die Monographie letztlich in nicht mehr als die Wiederholung der Kriterien und Wertvorstellungen, die im Musikdiskurs der letzten 100 Jahre etabliert wurden. Damit lernen wir aber nichts Neues über musikalische Werke, sondern wir lesen nur das, was wir schon lange wissen und internalisiert haben.

Summary

The paper examines whether and, if so, in which way ontologies – i.e. philosophical studies of the nature of being, becoming and existence – of music or of the musical artwork can reasonably be written today, that is in light of our current state of knowledge. It does this on the occasion of the publication of Gunnar Hindrichs' monograph *Die Autonomie des Klangs* [The autonomy of sound] which was released in 2014. In its first part, the review essay reconstructs the positions of those authors of music-ontological studies that are also considered in Hindrichs' book – Nelson Goodman, Jerrold Levinson, Peter Kivy and Lydia Goehr –

as well as the position of Roman Ingarden. Regarding those authors, it identifies two groups: first, a Platonist-essentialist and, second, a nominalist-constructivist-historically-relative group. The second part of the review essay investigates Hindrichs' ontology in relation to his critique of the ontologies of the above-mentioned philosophers. It reveals a remarkable discrepancy regarding the various ontologies' purposes: whereas the latter authors aimed at clarifying in which way it is reasonable to assume and/or speak of the existence of musical works, the purpose of the former author, Hindrichs, is to write an »Ontologie des musikalischen Werkes aus ästhetischer Vernunft« [ontology of musical works based on aesthetic reason]; according to Hindrichs, such an ontology develops the »Grundbegriffe« [fundamental terms; basic concepts] and »Kategorien« [categories] of compositions. The analysis of Hindrichs' »Grundbegriffe« and »Kategorien« shows that, first, the author exclusively focuses on the concept of musical autonomy and, second, does not exceed long-established ideas of new music and musical works. Moreover, the review of the ontologies of music and/or musical works written since Ingarden and discussed in part I of this review essay suggests that, in light of our understanding of the historical relativity of all cultural phenomena, ontologies that aim at explaining *the* music or *the* musical artworks appear to be out-dated.

Besprechungen

Eva Marie Schnelle, »Dann bricht der Freiheit Morgen an«. *Die Opern Albert Lortzings in ihrem verfassungsgeschichtlichen Kontext*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2013, 110 Seiten. (Leipziger Juristische Studien, Rechtshistorische Abteilung 8)

Dass die Opern Albert Lortzings (1801–1851) trotz einer oft heiteren Färbung Grundfragen ihres Entstehungskontextes spiegeln und als eminent politisch aufgefasst werden können, steht bereits seit Lortzings Lebzeiten außer Frage, fiel doch etwa seine 1848 komponierte »Revolutionsoper« *Regina* bei der Zensur zunächst durch. Bemerkenswert ist indes, wie unterschiedlich die Deutungszugriffe auf das Œuvre des Berliner Komponisten ausgefallen sind. Die Spannweite reicht von einer Vereinnahmung durch die nationalsozialistische Kulturpolitik, die Lortzing als »urdeutschen« Komponisten bejubelte, bis zu einer breiten Indienstnahme in der DDR, wo Lortzing als Radikaler gesehen und seine Musikdramen als antikapitalistische »Arbeiteroper« (Jürgen Lodemann) inszeniert wurden.

Aber auch jenseits ideologischer Aneignung in Diktaturen wird Lortzings Einordnung kontrovers diskutiert. Welche Haltungen hatte er zu den zentralen politischen und sozialen Problemen seiner Zeit? Und inwiefern teilen sich diese Positionen in seinen Opern mit bzw. wurden unterschwellig oder gar offen propagiert? Die Debatte hierüber stützt sich freilich häufig auf punktuelle Befunde und lässt differenzierte Abwägungen vermissen. Diesem Defizit will Eva Marie Schnelle in dem anzuzeigenden Band mit einem breiten, systematischen Zugriff abhelfen. Ihr Programm ist es, die Opern Lortzings aus politischem und rechtswissenschaftlichem Blickwinkel zu untersuchen und sie in Bezug zu einer weit gefassten Verfassungsgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu setzen (S. 11). Erklärtes Ziel ist insbesondere, Anspielungen richtig einzuordnen und zu interpretieren (S. 10). Als Quellen zieht die Autorin in erster Linie die Operntexte heran – ein plausibles Verfahren, hat Lortzing doch die Libretti fast ausnahmslos selbst verfasst. Ergänzend analysiert sie zudem Briefe Lortzings, sofern sie Aufschluss über Intentionen der diskutierten Werke geben.

Schnelle strukturiert ihre Untersuchung thematisch. Nach einer Einleitung, in der sie geistesgeschichtliche und politische Rahmenbedingungen zwischen Wiener Kongress und der Revolution von 1848/49 skizziert, untersucht sie die Opern Lortzings zunächst auf Aussagen zu Gesellschaft, Bürgertum und Adel, in einem zweiten Schritt auf Positionierungen zu Liberalis-

mus und Frühkapitalismus und sodann drittens zu Monarchie und Demokratie. Es folgt eine Engführung auf »Lortzing und die Revolution« sowie ein abschließendes Kapitel, welches den Sonderfall der gemeinsam mit dem nach standrechtlicher Erschießung zur Ikone des linken Lagers stilisierten Paulskirchen-Abgeordneten Robert Blum erarbeiteten Oper *Die Schatzkammer des Ynka* in den Blick nimmt.

Die in der Einleitung angestrebte Konzentration ist zu begrüßen. Allerdings wirkt die Verknappung mitunter verzerrend, etwa wenn das Ausbleiben eines nationalstaatlichen Zusammenschlusses in Deutschland 1815 nur mit auswärtigen Mächten erklärt wird und die Eigeninteressen der deutschen Fürsten ausgeblendet bleiben. Zudem vermisst man eine frühe Definition zentraler Begriffe, die ja als Analyseraster der Untersuchung zugrunde liegen und nur in ihrer jeweiligen historischen Codierung adäquat verstanden werden können. Was etwa unter Liberalismus verstanden wird, wird erst auf S. 95 präzise dargelegt. Auch eine so wichtige Determinante wie der zeitweilige Modellcharakter Großbritanniens wird erst am Schluss thematisiert (S. 98).

Terminologische Unschärfe trübt auch den Ertrag des ersten Analysekapitels, dem acht Opern zugrunde liegen. Die Autorin arbeitet überzeugend heraus, dass zu den von Lortzing in seinen Opern propagierten Leitvorstellungen »Bürgerlichkeit« gehöre. Den Titelhelden von *Andreas Hofer* etwa sieht sie von Lortzing als »treue[n] und naturverbundene[n] Bürger« gezeichnet (S. 25), der aus dieser Haltung heraus ein bestimmtes Freiheitsideal verkörpere. Auch Hans Sachs aus dem gleichnamigen Werk deutet sie als Muster eines »ehrlichen und stolzen Bürgers«, der sich »der Liebe Glück«, dem »Vaterland« verschreibe (S. 31). Sogar dem Zar in *Zar und Zimmermann* schreibt sie bürgerliche Attribute zu, da er einer handwerklichen Tätigkeit nachgehe und das Handwerk bei Lortzing stets das Bürgertum verkörpere (S. 27). Ein so verwendeter Begriff von »Bürgerlichkeit« bleibt jedoch amorph. Weder wird zwischen kulturellen, sozialen und politischen Modellen differenziert, noch der mit »Bürger« im Sinne von Staatsbürger verknüpfte Freiheitsbegriff entsprechend den damaligen Debatten gefüllt. »Bürgertum« reduziert sich damit letztlich auf einen Oppositionsbegriff zu Adel.

Im zweiten Analysekapitel, das auf der Auswertung von zehn Opern basiert, kann die Autorin aufzeigen, wie stark Lortzings Werk vom Freiheitsgedanken getragen ist. In *Ali, Pascha und Janina* etwa wird »goldene Freiheit« und das Ende von »Tyragengewalt« besungen, das 1832 uraufgeführte Vaudeville *Der Pole und sein Kind* ist sogar gänzlich als Identifikation mit dem damaligen Freiheitskampf der Polen zu verstehen (S. 45). Bemerkenswert ist auch die Parallele zwischen der Aus-

weisung von Hans Sachs und den 1837 für die Beibehaltung der Hannoveranischen Verfassung ins Exil gegangenen »Göttinger Sieben« (S. 52). Dass die Befreiung der Geliebten in *Casanova* als »Chiffre für die Befreiung des geliebten Vaterlandes von der unterdrückenden Restauration« (S. 55) zu verstehen sei, bleibt jedoch eine kaum untermauerte These.

Sehr konsistent gelingt das auf sieben Opern beruhende Kapitel über Monarchie und Demokratie. Hier dringt Schnelle zu einem Kernpunkt der Kontroverse über die Einordnung Lortzings vor, hatte doch Hellmuth Laue bereits 1932 die seither viel zitierte und ebenso oft infrage gestellte Einschätzung formuliert, Lortzing sei im Vor- und Umfeld der Revolution von 1848/49 als Anhänger der republikanisch-demokratischen Strömung zu sehen. Die Autorin überprüft dies akribisch. Sie legt dar, dass sich aus *Zar und Zimmermann* etwa das Portrait eines bürgerlich tugendhaften Oberhauptes herauslesen lässt, und schlussfolgert, Lortzing habe hier das Musterbild eines aus seiner Sicht wünschenswerten Monarchen entworfen (S. 63). Auch im *Hans Sachs* mit seiner romantischen Mittelalter-Projektion erkennt sie den Ausdruck eines zeitgenössischen Wunsches nach einem konstitutionell gebundenen Kaiserreich (S. 65). Desgleichen *Undine*: Diese Oper offeriert für Schnelle die Utopie einer »guten Monarchie« (S. 65). Die Märchensatire auf den Militärstaat Preußen *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück* hingegen führe mit boshaften Übertreibungen einen schlechten Monarchen vor (S. 69).

In der Summe kommt sie zur Einschätzung, Lortzing sei nicht als Anhänger radikaler republikanischer Umwälzung zu sehen. Anhand von Briefzitierten zeigt sie, dass er Abscheu gegen die Revolutionswirren und den entfesselten Volkszorn empfand (S. 74) und sogar davon sprach, die »Censurfreiheit« sei »zu weit getrieben« worden (S. 78). Auf dieser Basis ordnet Schnelle den Komponisten als gemäßigten Liberalen ein, dem es zuvorderst um die Einheit des Vaterlandes gegangen sei. Die Autorin geht sogar so weit, Lortzing anhand von Briefpassagen als »eher konservativ« zu charakterisieren (S. 77).

Auch die Analyse der Oper *Die Schatzkammer des Ynka* – das Libretto hatte bereits 1836 Robert Blum verfasst, Lortzings Komposition gilt als verschollen – rundet diese Argumentationslinie ab. Zwar erinnere die thematisierte Unterjochung der Peruaner durch die spanischen Conquistadores entfernt an die Repression im Vormärz. Aber Lortzing habe sich mit Blums später radikalisierten Ansichten (S. 85) und dem »untypisch blutrünstig[en] und kriegsverherrlichend[en]« Werk (S. 86) offenkundig nicht mehr identifizieren können. Hingegen ist *Regina* nach Schnelle aussagekräftig für die Haltung Lortzings während der Revolution. Schnel-

le interpretiert diese vordergründig um Fabrikwesen und Arbeiterschaft zentrierte Oper als Ausdruck von »Lortzings Traum«, der einen Sieg der März-Erregenschaften ebenso eingeschlossen habe wie Freiheit von ungerechter Unterdrückung, aber auch Freiheit von blutigen Kämpfen und anarchischer Unsicherheit (S. 71f.).

Bei allen Gravamina: Die Studie kann mit zahlreichen begründeten, substanziellen Einsichten aufwarten. So ist allein die Dichte der aufgezeigten offenkundigen und möglichen Anspielungen ein triftiger Befund. Gewicht hat insbesondere, dass Schnelle als Ertrag einer vertieften Textanalyse herausarbeiten kann, dass vieles dafür spricht, Lortzing als in der Romantik verhafteten gemäßigten Liberalen zu verstehen (S. 100). Er hat sich demnach in den 1840er Jahren nicht zum Radikalen gewandelt, sondern setzte auf eine gewaltfreie Veränderung der sozialen und politischen Verhältnisse (S. 94), wobei der nationalen Einheit Priorität vor der Freiheit einräumte (S. 100). Er reiht sich damit ein in die Gruppe derer, die das Ergebnis von 1848/49 und die beginnende Restaurationsära als mehrfache Enttäuschung erleben mussten – bezogen auf Verlauf und Ergebnis der Revolution ebenso wie auf das Verhalten von Monarchen wie Friedrich Wilhelm IV. Dies quellen nah herausgearbeitet zu haben, ist zweifelsohne ein Verdienst der vorliegenden Studie.

(Februar 2015)

Andreas Linsenmann (Mainz)

Oswald Bill (Hg.), *Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Geistliche Vokalwerke: Kirchenkantaten 1. Advent bis 5. Sonntag nach Epiphania*, Stuttgart: Carus 2011, XXIV + 760 Seiten.

Mit über 1700 erhaltenen Werken gehört das Œuvre des Darmstädter Hofkapellmeisters Christoph Graupner nicht nur zu den umfangreichsten musikalischen Nachlässen barocker Komponisten, sondern es weist trotz dieser schiereren Menge zugleich eine Geschlossenheit in der Überlieferung auf, von der beispielsweise die Telemann-Philologie nur träumen kann. Es sind wenige Bibliotheken außerhalb von Darmstadt, die Graupneriana besitzen, und in nahezu allen Fällen lassen sich die Wege dorthin leicht nachvollziehen. Die Gründe für diese geradezu hermetische Repräsentanz in der Musikabteilung der Darmstädter Universitäts- und Landesbibliothek sind in letzter Konsequenz in den Erbstreitigkeiten zwischen den Angehörigen und dem Hof als Graupners Dienstherrn zu suchen, Streitigkeiten, die nach über 50 Jahren schließlich in der Überführung seiner gesammelten Kompositionen in die Hofbibliothek endeten. Auffällig genug aber wurde die Basis dafür bereits zu Graupners Lebzeiten gelegt: In Zeiten

lebhaften Austauschs und Zirkulation von Musikalien – von denen im Übrigen auch der Darmstädter Hof selbst profitierte, indem Graupner Werke anderer Komponisten abschrieb – gelangten in umgekehrter Richtung keine bzw. kaum Kompositionen des Darmstädter Hofkapellmeisters in den Umlauf nach draußen. Über die Gründe dafür lässt sich allenfalls spekulieren, sie dürften mit dem 1723 neu verhandelten, exklusiven Bleibevertrag Graupners in Darmstadt zusammenhängen.

Die Inangriffnahme eines Gesamtwerkverzeichnisses zu Christoph Graupner scheint angesichts solcher Quantitäten mehr als notwendig und hilfreich, und aus heutiger Perspektive wundert man sich, dass sie erst so spät, in den 1990er Jahren, erfolgte. Doch die immer lebendigere Alte-Musik-Szene gibt ihr (und gab wohl auch seinerzeit am Beginn der Initiative gleichsam als Legitimation) Recht: Das systematische Werkverzeichnis erscheint als *conditio sine qua non* für die weitere Forschung. 2005 legten Oswald Bill und Christoph Großpietsch als ersten Band zunächst das Verzeichnis sämtlicher Instrumentalwerke vor; die bereits dort erprobte Akkuratess und Akribie sollte auch als Messlatte für die weiterhin ausstehenden Folgebände zum Vokalwerk dienen. Die verbleibenden rund 1450 Kantaten sind zu 95% Kirchenkantaten, der Rest entstand zu verschiedenen weltlichen Anlässen höfischer Repräsentationspflege. Hinzu kommen drei bzw. vier (eines der Werke ist anonym überliefert) erhaltene größere musiktheatrale Werke, zwei aus der Hamburger und zwei aus der Darmstädter Zeit.

Der stattliche erste Band des Vokalwerkeverzeichnisses, den Oswald Bill inzwischen vorgelegt hat, umfasst 760 Seiten und dokumentiert darin gerade einmal 280 Kirchenkantaten und damit etwa ein Fünftel von Graupners komplettem erhaltenen Kantatenschaffen. Der Band folgt in seinem Aufbau dem Ablauf des Kirchenjahres; beginnend mit dem ersten Advent liegen nun die Monate bis zum 5. Sonntag nach Epiphania vor. Die Entscheidung gegen eine nach Jahrgängen gliedernde Vorgehensweise begründet der Verfasser in seinem Vorwort plausibel. Die große Chance, die aus der gewählten Disposition erwächst, liegt zum einen in ihrer ausdrücklichen Nähe zur kirchenmusikalischen Praxis. Zudem lässt der direkte Vergleich der innerhalb des jeweiligen Sonntags chronologisch nach Entstehungsjahren von 1709 bis 1754 hintereinander gereihten Werke Erkenntnisse über den sich wandelnden Stil Graupners über einen Zeitraum von 45 Jahren zu. Mag auch die von Bill vorgegebene Zählweise in ihrer Mischung aus »willkürlicher« Setzung und historischer Aussagekraft (1101/27: meint: 1000/ = Werkreihe Vokalmusik, 100/ = Untergruppe geistliche Vokalwerke, 01/ = Sonntag im Kirchenjahr; /12 = 1712, abgekürztes Jahr

der Entstehung) ein wenig mühsam und gewöhnungsbedürftig sein, so wird sie doch von ausübenden Musikern wie Musikwissenschaftlern inzwischen selbstverständlich und dankbar als Marke zur Identifikation der einzelnen Werke angenommen und verwendet.

Der enorme Umfang des ersten Bandes resultiert aus einer sehr großzügigen Handhabung der Incipit-Praxis; dem Herausgeber lag daran, als Erstinformation über die musikalische Quelle ein Maximum an Informationen nicht nur zum thematischen Beginn eines Satzes, sondern zur gesamten Satzstruktur der einzelnen Nummern mitzuteilen. Dazu gehören auch möglichst vollständige Angaben zu den beteiligten Instrumenten. Die oftmals mehrere Systeme beanspruchenden Darstellungen von Anfangstakten summieren sich immer wieder zu drei Seiten pro Kantate – ein sehr (zu?) großer Aufwand, der in der Projektionsphase des Verzeichnisses mit Sicherheit noch mehr Berechtigung hatte als in Zeiten digitalisierter Bestände, die die ULB Darmstadt inzwischen bereitgestellt hat. Das optische Ergebnis ist freilich bestechend; die Disposition auf den Buchseiten ist großzügig gestaltet, das Notenbild ist klar und scharf wiedergegeben.

Jahrelange akribische Recherchearbeit steckt in den Annotationen am Ende einer jeden Incipit-Wiedergabe: Hinweise zu den Quellen – Herkunft der Texte ebenso wie Rückgriffe auf Kirchenliedmelodien –, zu Umschlagtiteln, zu exakter Continuobezeichnung ebenso wie zu Differenzen im musikalischen Material (Abweichungen zwischen Partituren und Stimmen etwa, die auf Umarbeitungen und weitere Aufführungen hinweisen) – gerade diese Rubriken machen das GWV zu einem unverzichtbaren Nachschlagewerk für alle an der Musik Graupners Interessierten. (Ob man in Zeiten stetig wachsender Zahlen von Selbstverlagen noch unbedingt Hinweise auf Editionen benötigt, sei freilich dahingestellt. Es wird die zukünftigen Bände angesichts rapide vermehrter Ausgaben möglicherweise zum einen überfrachten und zum anderen vor die Entscheidung stellen, was aufgenommen und wovon verzichtet wird.)

Auch das Register zum Nachweis der jeweils verwendeten Instrumente lässt sich – das haben uns Datenbanken mit ihrer schier unendlichen Kombinatorik inzwischen gelehrt – vielleicht noch weiter optimieren: Interessant ist ggf. für einen Kirchenmusiker nicht nur, welches einzelne Instrument in welchen Kantaten zum Einsatz kommt, sondern auch, in welcher Kombination bzw. in welcher Funktion (die Bandbreite etwa zwischen einem punktuell den Continuo-Part verstärkenden und einem höchst konzertanten Fagott ist bei Graupner sehr groß). Hilfreich erscheint aber ferner auch das Verzeichnis der jahrgangsweise veröffentlichten Textdrucke, für die erst Georg Christian Lehms und

anschließend Johann Conrad Lichtenberg verantwortlich zeichneten.

Das eigentümlich knapp gehaltene Literaturverzeichnis ist offenkundig nur als (Kantaten bezogene) Ergänzung zur Bibliographie im Instrumentalwerkeverzeichnis zu verstehen. Das ist insofern ein bisschen schade, als der auf Graupner aufmerksam gewordene Leser u.a. auch daran interessiert wäre, zu erfahren, was jenseits der Drucklegung des Instrumentalwerkeverzeichnisses generell an neuer Literatur zum Thema Graupner entstanden ist.

Dennoch: Dem GWV kommt schon jetzt mit den erschienenen ersten beiden Bänden der Status des Referenzwerks für Graupner zu, und es bleibt zu hoffen, dass das mit mindestens drei weiteren Bänden höchst ambitionierte Projekt zügig fortgeführt und trotz der zu erwartenden hohen Gesamtkosten von den Bibliotheken angeschafft wird.

(März 2015)

Ursula Kramer (Mainz)

Eingegangene Schriften

Michael Bernhard (Hg.), *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15th Century. 15. Faszikel – Fascicle 15. psalmodyalis – semibrevis*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2015, 88 Seiten.

Matthias Brzoska, *Geschichte der Oper. Eine Einführung*, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 280 Seiten. (Gattungen der Musik 3)

Stefan Drees (Hg.), *Das große Lexikon der Violine. Bau- geschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, mit einem Geleitwort von Gidon Kremer, 3., korrigierte und stark erweiterte Auflage, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 922 Seiten.

Matthias Handschick, *Musik als »Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung«. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, 326 Seiten. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg 3)

Theresa Henkel / Franzpeter Messmer (Hg.), *Komponisten in Bayern, Band 58: Helmut Bieler*, Allitera Verlag 2015, 140 Seiten.

Arnold Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 378 Seiten. (Große Komponisten und ihre Zeit)

Helmut Loos / Eberhard Möller (Hg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2015, 228 Seiten. (Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig 15)

Adolf Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, XIV/434 Seiten. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie 10)

Siegbert Rampe (Hg.), *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 262 Seiten. (Grundlagen der Musik 5)

Louise Bernard de Raymond / Jean-Pierre Bartoli / Herbert Schneider (Hg.), *Antoine Reicha, compositeur et théoricien. Actes du Colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, 462 Seiten. (Musikwissenschaftliche Publikationen 44)

Jörg Rothkamm / Thomas Schipperges (Hg.), *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, München: Edition text + kritik 2015, X/482 Seiten.

Franz Schubert, *Die Forelle D 550. Das Faksimile*, hg. und mit einer Einführung von Elisabeth Schmierer, Faksimile nach dem Autograph der Library of Congress, Washington, Laaber: Laaber-Verlag 2015, ca. XVI/2 Seiten. (Meisterwerke der Musik im Faksimile 33)

Franz Schubert, *Erkönig D 328. Das Faksimile*, hg. und mit einer Einführung von Elisabeth Schmierer, Faksimile nach dem Autograph der Morgan Library & Museum, New York, Laaber: Laaber-Verlag 2015, XVI/12 Seiten. (Meisterwerke der Musik im Faksimile 32)

Peter Williams (Hg.), *The Organ Yearbook*, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 200 Seiten.

Die Autoren dieses Heftes

Tamsin Alexander ist Lecturer an der Goldsmiths-University of London. Sie promovierte bei Prof. Marina Frolova-Walker zum Thema »Rezeption russischer Oper im 19. Jahrhundert am Beispiel von Prag, London und Nizza«, gefördert durch ein Stipendium des Arts & Humanities Research Council der University of Cambridge. Ihre Forschungsergebnisse wurden im *Cambridge Opera Journal* sowie im *Music & Letters* veröffentlicht. Zur Zeit führt sie ein Projekt zu »Lighting Technologies in Nineteenth-Century London« durch.

Andreas Domann studierte 1999–2006 Musikwissenschaft und Philosophie an der FU Berlin. Von 2003–2004 war er Mitarbeiter an einem von der DFG geförderten Forschungsprojekt über die »Wittener Tage für neue Kammermusik«. 2007 erhielt er ein NaFÖG-Promotionsstipendium. Von 2008–2011 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und -pädagogik der JLU Gießen, wo er 2010 promoviert wurde (Titel der Dissertation: »Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse«). Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. Sein Forschungsschwerpunkt liegt zurzeit in der materialistischen Musikästhetik und -historiographie.

Inga Mai Groote ist seit 2015 Inhaberin des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Italienischen Philologie, 2005 Promotion in Bonn, Habilitation 2013 in Zürich, 2014–15 Professorin an der Universität Freiburg i. Üe. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich des 16./17. und des späten 19. Jahrhunderts sowie der Geschichte der Musiktheorie in der Frühen Neuzeit.

Beate Kutschke vertritt gegenwärtig den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dresden. Zuvor war sie teaching assistant an der Harvard University, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste in Berlin und der Universität Leipzig sowie Gastprofessorin an der University of Hong Kong. In ihren Forschungsprojekten verfolgt sie vornehmlich eine kulturwissenschaftlich orientierte Herangehensweise an Musik. In diesem Kontext entstanden zahlreiche Arbeiten – Monographien, Aufsätze, Sammelbände – zu »Musik und Protest um 1968« sowie »Musik und dem moralisch-ethischen Wandel in den Dekaden um 1700«. Ihr gegenwärtiger Forschungsschwerpunkt ist »Musik und Heroismus«. *Music and Pro-*

test in 1968 erhielt den Ruth Solie Award der American Musicological Society.

Vincenzina C. Ottomano, geboren 1980, studierte an den Universitäten Pavia und Freiburg i. Üe. und promovierte 2012 an der Universität Bern mit einer Dissertation zur Rezeption russischer Opern in Frankreich und Italien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Seit 2012 ist sie als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern tätig sowie seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am »Centro studi Luciano Berio« in Florenz. Ihre Schwerpunkte und Publikationen umfassen das italienische und russische Musiktheater des 19. Jahrhunderts, das Musiktheater nach 1950 sowie die Problematik des Nationalismus und der nationalen Identität im faschistischen Italien.

Stefan Weiss, geboren 1964, studierte Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, wo er 1996 promovierte (*Die Musik Philipp Jarnachs*, Köln 1997). Nach einer Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik Dresden ist er seit 2003 als Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover tätig. Sein Interesse gilt v.a. der deutschen und russischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Leila Zickgraf studierte von 2002 bis 2010 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der Universität Basel Musikwissenschaft, BWL und Wirtschaftspolitik sowie VWL. Bis 2011 war sie als Tänzerin, Tanztrainerin und Choreografin tätig. Seit 2011 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. Zunächst als Assistentin der Geschäftsführung arbeitet sie seit 2013 am SNF-Forschungsprojekt *Igor Stravinskij's Ballettwerk. Entstehung und Konzeption als interdisziplinäres Projekt* und verfasst in diesem Rahmen ihre Dissertation. 2013 begleitete sie den Entdeckertag *Skandal!* des Sinfonieorchesters Basel; 2014 organisierte sie im Staatlichen Glinka-Museum in Moskau eine Ausstellung und ein Konzert zum russischen Komponisten Evgenij Gunst.

Vorschau auf das nächste Heft

Anton Webern und Giovanni Segantini

Andrea Gottdang: Segantini, Musik und multisensorische Wahrnehmung

Thomas Arend: Entwurf oder Ausarbeitung? Die Quellen zu Anton Weberns *Streichquartett (1905)*

Matthias Schmidt: Flüchtige Bilder. Perspektiven des »Form-Entwurfs« zu Anton Weberns *Streichquartett (1905)*

Felix Meyer: Ideale Landschaft? Zu Anton Weberns *Streichquartett (1905)*

Markus Böggemann: Versuch über eine Ästhetik der Einsamkeit. Bildwelten Segantinis und Weberns

Unabhängig. Kritisch. Aktuell.

KLASSIK  COM
WWW.KLASSIK.COM



Angelo Cantoni The Language of Stravinsky

2014. VI/500 S. mit zahlreichen Notenbeispielen. Hardcover. (Musikwissenschaftliche Publikationen, Band 42). ISBN 978-3-487-15118-2 € 59,80

Ein neuer methodischer Zugriff auf die Werke Stravinskis und die Entwicklung seiner ur-eigenen Tonsprache!

Hauptziele der Arbeit sind die Gesamtanalyse von Kompositionen sowie der Nachweis einer die verschiedenen Schaffensphasen, die Stilvielfalt, die wechselnden Besetzungen und den Wandel musikalischer Gattungen übergreifenden Kohärenz seiner Musik.

Publikation in englischer Sprache



Georg Olms Verlag

Hagentorwall 7 · 31134 Hildesheim
Tel.: +49(0)5121-15010 · info@olms.de · www.olms.de

STELLEN- AUSSCHREIBUNG

Am Institut Anton Bruckner der **mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien** ist voraussichtlich ab 1. Oktober 2017 die unbefristete Stelle einer **Universitätsprofessorin / eines Universitätsprofessors für Tonsatz** zu besetzen.

Beschäftigungsausmaß: vollbeschäftigt
Volltext der Ausschreibung siehe Mitteilungsblatt der Universität:
www.mdw.ac.at/mitteilungsblatt

Bewerbungsfrist: 20. November 2015
Bewerbungen mit Angabe der GZ. 2183/15 an die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung für Personalmanagement, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien.

